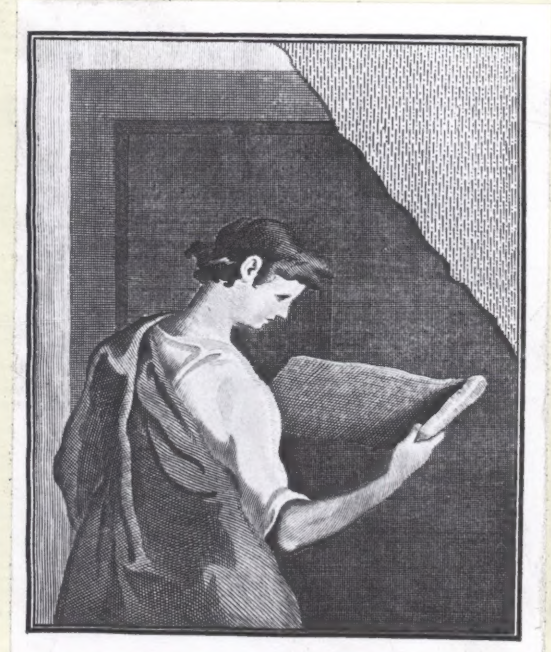
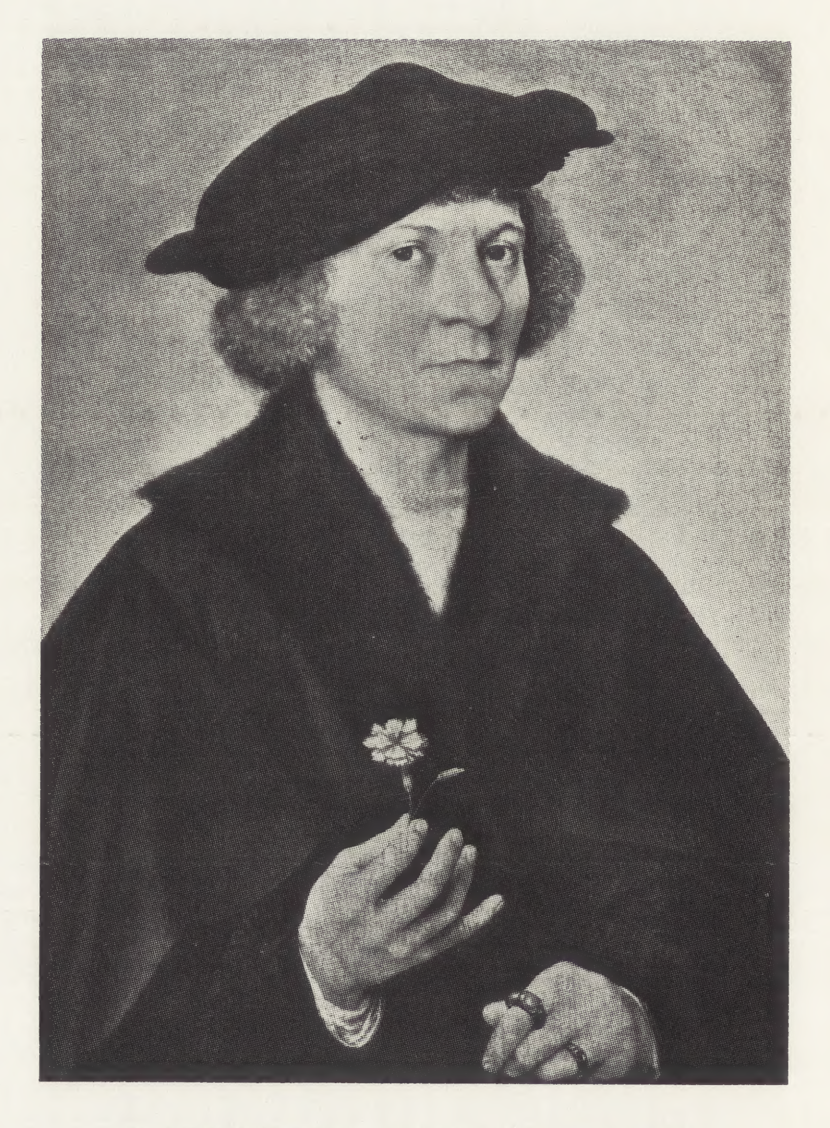






SELBSTBILDNISS DES „MEISTERS VOM TODE MARIA“

Nach dem Original im Besitz des Herrn R. von Kaufmann in Berlin.

Lichtdruck der Reichsdruckerei.

REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

XII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.
VERLAG VON W. SPEMANN.
WIEN, GEROLD & Co.
1889.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Die Malereien aus dem Renaissance-Zeitalter in der italienischen Schweiz.

Von **J. Rudolf Rahn.**

I.

Tessin ist ein unvergleichlich anziehendes Gebiet für den, der sich auf die Kundschaft nach dem Alten und Kunstsachen begibt. Hier ist das Fahnden lauter Lust, kaum eine andere Landschaft weist in gleichen Grenzen so vielseitig Schönes und Merkwürdiges auf: Städte, wo sich auf Schritt und Tritt die anziehendsten Bilder zeigen, herrliche Gestade und stolze Berge, wo so manches Kirchlein im Kastaniengrün seine ursprüngliche Ausstattung bewahrt. Auch die Thäler abzusuchen ist ein lohnendes Unternehmen, manche Schätze sind in diesen abgelegenen Winkeln zu finden. Ich habe schon zum zehnten Male diese Gegenden durchwandert und von jedem Streifzuge bin ich mit Beute heimgekehrt; meist brachte Tag für Tag eine solche ein, und immer noch ist des Findens kein Ende geworden.

Von Alters her ist Tessin ein begnadetes Kunstland gewesen. Schon im 13. Jahrhundert tauchen die Namen von Künstlern auf, die aus diesen Gegenden hervorgegangen sind. Im 15. und 16. Jahrhundert ist ihre Zahl Legion, in diesem Lande scheinen die Künstler wie Pilze aus dem Boden gewachsen zu sein.

Freilich war die Heimath nicht reich genug, ihren Söhnen ein Wirkungsgebiet und sorgloses Dasein zu bieten. Mittelpunkte des Handels und des geistigen Lebens gab es nicht, auch keine Fürstensitze und geistlichen Residenzen. Im Mittelalter ist Tessin ein Schauplatz heftiger Fehden, das immer wechselnde Besitzthum fremder Herren gewesen und auch später, als die Jahrhunderte des Friedens kamen, waren die Verhältnisse nicht dazu angethan, die Kunst gedeihen zu lassen. Ihre Träger mussten das Auskommen in der Fremde suchen, dort haben sie auch ihre Lehren und ihre Richtung empfangen. Vom Mittelalter bis auf die Neuzeit ist ihre Kunst eine lombardische gewesen.

Klein ist allerdings die Zahl der Monumente, wenn man sie mit derjenigen der Meister vergleicht, die aus diesem Lande hervorgegangen sind. Namhafte Bauten sind vor dem Anfange des 16. Jahrhunderts nicht entstanden, auch Werke der Plastik, die im 15. und 16. Jahrhundert durch Tessiner ruhm-

voll vertreten war, gibt es wenige mehr. Ueberraschend zahlreich sind dagegen Wandgemälde vorhanden. Schon mit Werken des 12. Jahrhunderts beginnt ihre Folge und durch die verschiedenen Phasen der Gothik bis auf die Spätrenaissance hinab ist die Entwickelung der Kunst an der Hand solcher Werke zu verfolgen.

In früheren Abhandlungen sind ausführliche Beschreibungen der mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz erschienen [1]), seither ist auch die Umschau unter den Werken aus der Renaissancezeit vollendet worden und ich glaube in dem Folgenden die beinahe vollständige Aufzähluug der noch vorhandenen Werke aus dem 16. Jahrhundert gegeben zu haben. Die Berichte über dieselben sind einfache Protokolle, aber es liegt denselben ohne Ausnahme die eigene Anschauung der Monumente zu Grunde. In den meisten Fällen ist der Redaction eine nochmalige Besichtigung vorausgegangen und die Vollendung des Textes an Ort und Stelle vorgenommen worden.

Es war aber auch hoch an der Zeit, dass diese Studien unternommen wurden, denn von Jahr zu Jahr nimmt die Zahl der Denkmäler ab und von manchen der hier geschilderten dürften in Bälde nur noch Ruinen vorhanden sein. Die Eidgenossen im Ennetbirgischen sind liebenswürdige Leute, aber ihr Sinn ist Kunst- und Alterthumssachen wenig zugethan. Tessin ist einer der wenigen Schweizer Cantone, wo es kein Museum und keine Vereinigung für die Pflege der Kunst und Geschichte gibt. Es erfüllt mit Bedauern, wenn man sieht, wie kostbare Funde missachtet und verschleudert werden, wie alte Aufzeichnungen über die geschichtlichen Denkmäler fehlen und jedem Rufe zum Sammeln und Retten ein gleichgültiges Achselzucken oder der Einwurf folgt, dass es unmöglich sei, die vom Parteihader erfüllten Intelligenzen zum gemeinsamen Handeln zu einigen. Grosse Schuld trifft auch diejenigen, welche durch ihre Stellung zu Hütern der Kunstwerke berufen sind. Schöne Bilder sind unbeschützt und jeglicher Art Zerstörung preisgegeben. Die Wandgemälde von S. Maria Maggia fand ich vom Strassenstaube bedeckt. Nicht minder übel sind diejenigen von Magliasina gestellt. Anderswo hat der Restaurationsteufel seinen Einzug gehalten. Die dem Bramantino zugeschriebenen Fresken in dem Annunziatakirchlein von Locarno schienen nicht mehr frisch und fromm genug, an ihre Stelle sind Machwerke erbärmlichen Schlages getreten. Man vergeudet Tausende, um fragwürdige Künste in neuen Kirchen und Capellen sich breit machen zu lassen, die ererbten Schätze, welche an ein glorreiches Zeitalter erinnern, gibt man dem Verfall und der Vergessenheit preis. In S. Biagio bei Bellinzona ist ein braves Tafelgemälde von 1520 hinter dem Hochaltare versteckt und die Stellung eines vielleicht noch älteren Werkes in der Capella della Pietà bei S. Maria del Sasso in Locarno nimmt sich aus, als ob man dasselbe in eine Rumpelkammer verwiesen habe.

Die Zahl der Wand- und Tafelgemälde, deren Beschreibung folgt, ist

---

[1]) Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz (Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. XXI, Heft 1 u. 2) und »Neue Funde« (Anzeiger für schweizer. Alterthumskunde 1882, S. 266 ff., 298 ff.).

ziemlich gross und keineswegs ranglose Werke sind darunter zu finden. Auf einem Bilde in S. Maria del Sasso bei Locarno steht Bramantino's Namen verzeichnet. Im Castell derselben Stadt möchte ein Frescobild der Madonna mit dem anbetenden Rusca von Luini gemalt worden sein. Einige Fresken in dem vergessenen Kirchlein S. Maria Maggia entzücken durch Schönheit der Auffassung und die satte Pracht der Farben; von den Wiederholungen des Lionardo'schen Abendmahles ist in Ponte Capriasca bei Lugano eine der tüchtigsten und jedenfalls die besterhaltene zu sehen. Auch spätere Werke sind der Beachtung werth. Unter den Denkmälern aus der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts ragt die Kirche S. Croce in Riva S. Vitale mit ihren Wanddecorationen und ihrem reichen Schmuck der Altäre hervor; nicht leicht ist in gleicher Abgeschiedenheit ein Raum von so weihevoller Pracht zu finden.

Man frägt wohl, wie Künstler von Rang in diese Gegenden gekommen sind? Der eine und andere mag ein Landeskind gewesen sein, das, wieder einmal heimgekommen, ein frommes Werk und ein Denkmal seiner Meisterschaft zu stiften begehrte. Dann aber ist nicht zu vergessen, dass die Lombardei zu Anfang des 16. Jahrhunderts eine blutige Erde gewesen ist. Pest und Hungersnoth kamen im Gefolge der Kämpfe, so dass die Künstler schlimme Zeiten hatten und froh sein mussten, bei kargem Lohn ein Auskommen zu finden. Vielleicht ist Luini unter solchen Eindrücken nach Lugano gekommen. Dort hat er Werke geschaffen, die zu seinen reifsten und schönsten gehören und sein Einfluss auf die locale Kunst hat über die Mitte des 16. Jahrhunderts hinausgewirkt: noch in den Façadengemälden an der Klosterkirche von Monte Carasso bei Bellinzona kann man luineske Typen sehen. Von Luini's Compositionen scheint besonders die Passion von Lugano einen tiefen Eindruck hinterlassen zu haben. Anklänge an dieselbe glaube ich in den Kreuzigungsbildern von S. Maria delle Grazie bei Bellinzona und S. Mamette bei Mezzovico wahrzunehmen. Auch das lange Beharren bei der ceremonialen Auffassung des Andachtsbildes ist wohl zum grössten Theile auf Luini's Einfluss zurückzuführen. Aber auch Einheimische, die unabhängig von solchen Schuleinwirkungen geblieben sind, haben die ältere Richtung des Cinquecento vertreten. Ein Kleinod, das zeigt, wie Naivschönes von Künstlern zweiten und dritten Ranges hervorgebracht worden ist, befindet sich in der Kirche des Collegiums von Ascona bei Locarno, eine Altartafel, die ein Asconese, Antonius de Lagaja, im Jahre 1519 gemalt hat. Ein anderer, bisher unbekannter Zeitgenosse ist der Luganese Dominicus de Petro, dictus fursinicus, der 1520 als Verfertiger eines Altarbildes in S. Biagio bei Bellinzona erscheint.

Ein solcher Durchschnittsstand des Kunstvermögens machte es erklärlich, dass selbst das Handwerkliche aus dieser Zeit seine Reize übt. In der That braucht man nur einen Raum wie die Kirche von S. Maria Maggia (1528) oder die Schlosscapelle von Serravalle im Bleniothal zu betreten, um sich davon zu überzeugen, wie hoch diese welschen Schilder über den gleichzeitigen Kirchenmalern im Norden standen. Eine herbe Schönheit der Typen, massvolle und edle Auffassung in Haltung und Geberden, ein oftmals ausgesuchter Geschmack, der sich in dem architektonischen und ornamentalen Beiwerk ver-

räth, blühende Farben und eine Gesammtwirkung von festlicher Pracht sind solchen Bilderfolgen gemein.

Ueberhaupt verschmähe man nicht, diese kleinen und abgelegenen Heiligthümer aufzusuchen. Wie selten wird uns diesseits der Alpen der Anblick eines vollständig ausgemalten Kircheninneren zu Theil. Hier sind solche Innenräume noch öfters zu finden und auch in stofflicher Hinsicht bieten sie bemerkenswerthe Aufschlüsse dar. So kann man hier sehen, wie lange abseits von dem grossen Strome die typologischen Gesetze des Mittelalters in Kraft geblieben sind. In S. Maria Maggia (1528) ist die Krönung Mariä in der Halbkuppel des Chores von den Emblemen der Evangelisten umgeben. Ihre Bandrollen zeigen dieselben Aufschriften, die seit romanischer Zeit überliefert waren. Darunter sind die Apostel gemalt und die Basis des Chorrundes ist mit den herkömmlichen Monatsbildern geschmückt. Ja noch viel später, in der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts, haben die Tarilli bei ihren Kirchenmalereien die mittelalterlichen Recepte befolgt.

Die Renaissance hat sich zunächst nur in ornamentalen Erscheinungen angekündigt: inmitten einer gothischen Umgebung treten in den Wandgemälden der Kirchen von Biasca, Losone und S. Maria in Selva bei Locarno gewisse Motive auf: Blattkränze und Pilasterfüllungen, die eine entfernte Kenntniss des neuen Formenwesens belegen, doch liegt schon vom Jahre 1513 eine Bilderfolge vor, welche in dem ausgesprochenen Frührenaissancestile gehalten ist.

Morcote. S. Maria del Sasso[2]).

Am Fusse des Monte Arbostora, der sich wie eine Warte über der südwestlichen Biegung des Luganer Sees erhebt, ist das Städtchen Morcote gelegen. Ueber die langen Häuserfronten ragt auf kühnen Substructionen die Kirche S. Maria del Sasso empor. Sie ist, mit Rücksicht auf den felsigen Baugrund, mit dem Chore nach Süden orientirt und ihr Kern scheint aus der Grenzscheide des 12. und 13. Jahrhunderts zu stammen. Kreuzpfeiler, die sammt den Würfelcapitellen aus Backsteinen gemauert sind, und spitzbogige Archivolten trennen die gewölbten Schiffe, doch scheinen durchgreifende Umbauten in den Jahren 1462 und 1758 vorgenommen worden zu sein.

In dem nördlichen Joche des Hauptschiffes sind Reste von Wand- und Gewölbemalereien erhalten. Sie sind die ältesten Repräsentanten des Renaissancestiles, die sich auf Schweizerboden nachweisen lassen, denn auf diesen Malereien ist die Jahreszahl 1513 verzeichnet. Leider sind namhafte Theile zerstört und andere durch die Orgel verdeckt.

Das Kreuzgewölbe ist auf dunkelrothem Grunde gelb gestirnt. Eine einfache geometrische Musterung zeichnet die Gräten ab. Die Quergurte ist auf gelbem Grunde mit reichen und farbigen Grotesken geschmückt: aus Candelabern und Vasen wachsen Blattornamente empor, von Medaillons und Schrifttafeln unterbrochen, welch letztere zweimal das SPQR enthalten. Jede Kappe

---

[2]) Rahn, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. Wien 1883, S. 191 u. f. Nach gef. Mittheilung des Herrn Architekten Giuseppe Fossati in Morcote werden diese Bilder dem Giovan Antonio Boltraffio zugeschrieben (?!).

enthält ein Rundmedaillon. In demjenigen der westlichen Kappe ist der Sündenfall, im Süden die Vertreibung aus dem Paradiese, im Osten die Arbeit der vertriebenen Voreltern dargestellt [3]). In dem letzten Kreise glaubt man, von einer Glorie umgeben, die Krönung Mariä zu erkennen. Die Genesisdarstellungen heben sich in landschaftlicher Umgebung vom blauen Himmel ab. Die Köpfe zeigen eine strenge Süssigkeit, die bei dem Engel, welcher die Voreltern vertreibt, etwas fast Lionardeskes hat. Das Ausschreiten der Fliehenden nimmt sich ziemlich zaghaft aus, und Evas Beinstellung und ihr Rücken, über welchen ein langes Blondhaar fluthet, sind ohne sonderliches Verständniss behandelt und die Füsse gefühllos, zum Theil sogar fehlerhaft gezeichnet. Die Figuren zeigen die herbe Magerkeit, welche für die Gestalten auf Bildwerken aus der Frührenaissancezeit charakteristisch ist. Im Uebrigen ist das Nackte kräftig mit durchsichtigen grauen Schatten auf einem goldbraunen Lokaltone modellirt und von bestimmten braunrothen Contouren umzeichnet.

Drei ausführliche Compositionen, ziemlich derb aber mit farbiger Kraft gemalt, nehmen die Schildbögen ein. Das Bild an der Ostseite stellt das Gebet am Oelberg dar. Eine von blauen Bergen begrenzte Seelandschaft nimmt die Ferne ein. Oben in der Mitte ist der Heiland, nach links gewendet, zum Gebete niedergekniet. Ein Engel schwebt mit dem Kelche herab. In dem schönen fast en-face gewendeten Antlitze Christi ist banges Flehen mit Empfindung zum Ausdruck gebracht. Dieser Kopf ist zudem sehr warm und tief gemalt. Vorn, wo Schilf und hohes Gesträuche wachsen, ruhen die Jünger, lang auf den Boden hingestreckt, Schlaf und stumpfes Träumen sind gut charakterisirt. Rechts schreiten Bewaffnete aus der Tiefe empor. Die Hälfte zur Linken ist zerstört.

Von der gegenüber befindlichen Kreuztragung, einem ziemlich schwachen Reihenbilde, ist die Hälfte rechts zerstört. Man erkennt nur noch den Heiland, der, rückwärts schauend und tiefgebeugt, unter der Last des Kreuzes einherzieht. Fünf Landsknechte in Zeitcostümen, die beiden vorderen augenscheinlich nach dem Leben gemalt, bilden sein Geleite. Zuletzt, wo ein Mann im Zeitcostüm das Ende des Kreuzstammes fasst, folgen drei römische Krieger. Auf dem Schilde des einen steht mit arabischen Ziffern das Datum 1513 gemalt. Die Art, wie der Kopf des vordersten Soldaten sich leicht verkürzt und die tänzelnde Haltung derselben Figur mit dem strammen Stand- und dem leicht eingeknickten Spielbeine stimmt durchaus mit der Auffassung der Frührenaissancisten überein und erinnert speciell an ähnliche Erscheinungen in Mantegnas Bildern und Stichen. Der Hintergrund ist eine Berg- und Seelandschaft. Am Ufer reihen sich Städte und Häusergruppen in einer fast ununterbrochenen Folge aneinander. Links im Vordergrunde steht, rings vom See umflossen, ein merkwürdiges Castell.

Auf dem Kreuzigungsbilde an der nördlichen Schlusswand zeichnet sich Christus durch seine edle Haltung aus. Sein Gesicht ist leider zerstört. In den übrigen Köpfen sind ruhiges Gespräche und ehrfürchtiges Staunen recht brav geschildert. Abweichend von der gangbaren Auffassung sind die Schächer

---

[3]) Eva sitzt, neben dem Fusse Adams sieht man das Eisen einer Hacke.

im Profile dargestellt. Zu Seiten Christi schweben vier Engel, die einen klagen, die andern fassen mit Kelchen das Blut, das aus der Brust und den Händen des Erlösers fliesst. Am Fusse des Kreuzes halten Reisige zu Fuss. Sie sind theilweise als Römer charakterisirt, andere im Zeitcostüm dargestellt. Seitwärts und in der Tiefe drängt sich die Schaar von berittenen Kriegern und Priestern, wobei es auffällt, wie geschickt die Pferde in schwierigen Verkürzungen gezeichnet sind. Die Ausführung stimmt mit derjenigen der anderen Wandbilder überein. Sie zeugt von grosser Sorgfalt. Waffen u. dgl. sind mit aller Ausführlichkeit behandelt, die Reflexe der Rüstungen vorzüglich wiedergegeben, die Köpfe mit warmen braunen Tönen fleissig durchgeführt, ebenso geschickt ist der fahle Körper des Schächers modellirt. Im Zustande guter Erhaltung müssen diese frischfarbigen Bilder den besten Eindruck gemacht haben.

Auch in den Abseiten sind Gemälde erhalten, die aus dem 16. Jahrhunderte stammen.

I. Die ältesten schmücken das dem Chor zunächst befindliche Gewölbe des östlichen Seitenschiffes. Ein schönes gelblichbraunes Ornament von Füllhörnern und Ranken, die sich aus Urnen, Stierschädeln und weiblichen Halbfiguren entwickeln, belebt den braunrothen Grund. Dazwischen sind in jeder Kappe drei Rundmedaillons vertheilt, die grossen von grünen Kränzen, die kleinen von einfach profilirten Ringen umschlossen und derart angeordnet, dass jedesmal zwei kleinere Medaillons die Basis des grösseren bilden. Jene enthalten Scenen aus der Geschichte Joachims und der hl. Anna und die Begebenheiten aus der Jugendgeschichte Mariä. Von den grösseren Rundfeldern sind die Halbfiguren Christi, Gott Vaters und dreier Kirchenlehrer umschlossen. 1) Südliche Kappe: Christus oder Gottvater, das Haupt mit weissem Bart und weissem Haare von einem Kreuznimbus umgeben, hält ein offenes Buch mit der Aufschrift: ego sum lux mondi via ver. Unten: Joachim wird mit seinem Opfer zurückgewiesen und erhält die Verkündigung von der Geburt der Maria. 2) Westliche Kappe: S. Augustinus im bischöflichen Ornate, das aufgeschlagene Buch enthält die Inschrift: de vita clericor, stā, scripsi regulā. Unten Begrüssung Joachims und der Anna und Mariä Geburt. 3) Nördliche Kappe: S. Thomas de Aquino. Der hl. Dominikaner hält in der Rechten die Feder, in der Linken ein offenes Buch mit der Aufschrift: pater manifestavi fidem tuuam (sic) mōdo. In den kleinen Medaillons Sposalizio und englischer Gruss. 4) Nördliche Kappe: S. Hieronymus mit der Feder und dem Buch, auf welchem die Inschrift: suma philosophia meditatio mortis. Unten Heimsuchung und Christi Geburt. Das Ganze ist decorativ vorzüglich durchgeführt. An der Leibung der Archivolte sind, offenbar von gleicher Hand, von Muschelnischen umrahmt, die zierlichen Halbfiguren der thronenden Madonna, der hl. Agatha, Katharina, Margaretha, Magdalena, Apollonia und S. Catharina de Senis gemalt.

II. Aus der guten Zeit des 16. Jahrhunderts stammt endlich ein Fresco im nördlichen Joche des westlichen Seitenschiffes. Sie schmückt den Schildbogen und stellt den Fischzug Petri dar. Rechts steht der Heiland von Jüngern und einem Manne gefolgt, welcher das eine Ende des Netzes hält. Das andere

hebt der greise Petrus empor, dessen Kahn ein Bootsmann lenkt. Dieses Bild ist von blühender Farbenwirkung, Christi Profilkopf vollendet schön, auch im Gefolge des Heilandes sind ansprechende Erscheinungen zu finden.

Die übrigen Malereien scheinen sammt und sonders aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zu datiren. Zweimal kommt auf denselben das Datum 1595 vor.

III. In den Seitenfeldern des Altars am Südende des westlichen Nebenschiffes sind die beiden Johannes dargestellt. Das Gemälde des Aufsatzes zeigt den Henker, welcher der Tochter Herodias' das Haupt des Täufers überreicht. Diese Fresken sind frisch in der Farbe, haben jedoch in Folge einer Uebermalung an Werth verloren.

IV. In demselben Raume ist auch das Kreuzgewölbe mit gleichzeitigen aber wiederum übermalten Bildern geschmückt. Im Scheitel enthält ein Medaillon die Halbfigur Gott Vaters. Auf dem Spruchbande, das unter der hl. Taube schwebt, steht die Capitalinschrift: hic est filius meus dilectus, in quo michi bene complacui. Vier ausführliche Bilder in den Kappen stellen die Geburt des Täufers, seine Predigt vor dem Volke und den Schriftgelehrten und die Taufe Christi dar. An der Leibung der Archivolte, mit der sich dieses Joch nach dem Hauptschiffe öffnet, rahmen ovale Medaillons die Halbfiguren von Propheten ein. Auf den dazwischen befindlichen Tafeln sind die messianischen Weissagungen verzeichnet: 1) benedictus dn̄s. deus israel: quia visitavit et fecit redemptionem plebis suæ. Zacharias Propheta. Darüber gibt eine Inschrift die Entstehungszeit dieser Malereien an: Jo: Baptista Tarillius de Curei̅a pin: an: 1595. existente rectore psbro. Sebastiano Marcio Comanensi. V. I. D. 2) ego vox clamantis in deserto parate viam domini. Esaias. P. 3) ecce ego mittam angelum meum et preparabit viam ante faciem meam. Malachias Prō. capi III. 4) Prius quam te formarem in utero novi te: et antequam exires de vulva sanctificavi te. Hieremias Proph.

V. An der Archivolte und der Quergurte des nördlich folgenden Joches sind in rundbogigen Feldern die Halbfiguren von zwei Evangelisten und sechs Sibyllen gemalt. Diese Letzteren, in zeitgenössischem Gewande, sind theilweise wirklich schön. Der Stil dieser Malereien weist auf gleiche Urheberschaft mit den eben genannten Prophetenbildnissen hin. 1) Sibylla Phrigia: ipse judicabit pios simul et impios. qui autem pietate tenuerint iterum vivent. 2) Sibilla Cumana. 3) Sibilla Herichea (beide ohne Beischrift). 4) Hellespontica: et nascetur in diebus novissimis de virgine hebrea. An der Archivolte sind die delphische und eine andere Sibylle (ihr Name zerstört) ohne Beischriften abgebildet. Die Halbfiguren des hl. Lucas und Johannes Ev. sind barock übermalt. Die braunrothen Kappen des Kreuzgewölbes schmücken vier Rundmedaillons, die hl. Taube und die auf Wolken stehenden Figuren dreier musicirender Engel enthaltend. Alles ist roh übermalt.

VI. In einem Schildbogen des östlichen Nebenschiffes ist ein Wunder des hl. Franciscus geschildert. Eine Inschrift meldet, dass D. Lucas Fossatus[4]) im Jahre 1595 diese Freske gestiftet habe.

[4]) Ein Ahn dieser bekanntlich aus Morcote stammenden Künstlerfamilie Fossati.

Locarno. Castell[5]).

Nach dem Hofe ist das Treppenhaus mit einer zierlichen Loggia geöffnet. Die flache Holzdecke hat ihren ursprünglichen Farbenschmuck aus dem Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts bewahrt: bunte Ornamente, welche die Cassetten umrahmen und die Zwischenräume zwischen den Wappenschilden an dem Kranzgesimse füllen. Mit geringem Aufwande gemalt, stimmen diese Decorationen überaus fein und lustig mit dem warmen braunen Ton des Fichtenholzes überein.

Ein Frescogemälde mit lebensgrossen Figuren schmückt den Mauerwinkel über der Treppe. Neben der Loggia nimmt die Madonna die Mitte zwischen den Verehrenden ein. Ueber dem erhöhten Throne wölbt sich ein grauer Kuppelbaldachin, neben welchem der blaue Himmel und die Wipfel zweier Bäume zum Vorschein kommen. Blonde Locken umwallen das Haupt der Madonna. Ein blauer Mantel, gross geworfen, lässt nur die Rechte mit dem aufgeschlagenen Buch und einen Theil des rothen Untergewandes frei. Mit der Linken hat Maria das Knäblein umfangen, das, nur mit einem kurzen purpurnen Hemdchen bekleidet, auf ihrem Schoosse stehend, das eine Aermchen etwas steif an die Seite stemmt und in der anderen Hand eine Blume hält.

Zur Rechten und Linken Mariä stehen die Heiligen Franciscus und Hieronymus. Die Gestalt eines bärtigen Ritters, der vor dem seraphischen Vater kniet, ist eine spätere Zuthat, vermuthlich des 17. Jahrhunderts. S. Franciscus hat die von den Wundmalen durchbohrten Hände vor der Brust gefaltet. Der feine bartlose Kopf schaut im Halbprofile demüthig vor sich hin. Gegenüber, wo sein Löwe kauert, hat der greise Hieronymus die Stufen des Thrones betreten. Sein Antlitz ist tief sinnend zu dem Knäblein gewendet, die mageren Arme hat er steif vor der Brust verschränkt. Doch scheint diese Partie, wie das Gewand, eine gründliche Uebermalung erlitten zu haben.

Ein besonderer Rahmen umschliesst die Gestalten auf der anstossenden Wand zur Linken. Ueber dem blauen Teppich ragt die Krone eines Baumes hervor, auf welchem bunte Vögel die rothen Beeren naschen. Vorne in der Mitte kniet auf einem rothen Kissen die Gestalt eines behäbigen älteren Herrn. Unter dem schwarzen ärmellosen Rocke trägt er ein enganliegendes Untergewand von braunrother Farbe, wie die Beinlinge und die Topfmütze, welche die vor der Brust gefalteten Hände halten. Der bartlose Charakterkopf mit der kahlen Platte ist im scharfen Profile nach der Madonna gerichtet. Ohne Zweifel ist dies der Stifter des Bildes, Eleutherius, der letzte Rusca von Locarno, und die heilige Nonne, welche hinter ihm steht, des Franchino Rusca im Jahre 1490 verstorbene Gattin Beata Beatrice. Darauf deutet ausser den Buchstaben B B die leichte Strahlenglorie hin, die, im Gegensatze zu den massiven Nimben der Heiligen, ihr Haupt umgibt, und der Nonnenhabit, eine graubraune Kutte, über welcher der weisse Kragenmantel mit enganliegender Kapuze das ältliche Gesicht umschliesst. Im Dreiviertelsprofile leicht nach vorne

[5]) Nessi, Memorie storiche di Locarno. Locarno 1854, p. 99. — Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 148.

geneigt und mit mildem Ansdruck auf den betenden Eleutherius herunterschauend, hat sie ihre Rechte auf dessen Schulter gelegt. Zur Linken des Donators steht die jugendliche Gestalt der hl. Katharina. Eine Fluth von Locken wallt über den Nacken herab. Der weich contourirte, aber fast schwarz gewordene Profilkopf wendet sich zu der Madonna empor. Ihre Linke hat die Heilige auf ein grosses weisses Rad gestützt. Das blaue, mit goldenen Ornamenten gemusterte Gewand wird theilweise durch einen braunrothen Mantel verhüllt.

Die Ausführung mit den etwas trocknen, fast wie eine Schraffirung aufgetragenen Pinselstrichen, das durchsichtige warme Incarnat der Madonna, deren Züge und Haltung den ganzen Liebreiz des Luini'schen Ideales zeigen, wie der ruhselige schmachtende Ausdruck des hl. Franciscus, sind Erscheinungen die, wenn nicht auf Luini selber, so doch auf die Urheberschaft durch einen ihm nahestehenden Genossen schliessen lassen. Das Bild muss jedenfalls vor 1513 gemalt worden sein, da bald darauf die Eidgenossen sich des Schlosses von Locarno bemächtigt haben [6]).

Locarno. S. Maria dell' Annunziata [7]).

In der 1625 erschienenen Descrizione della chiesa di S. Maria del Sasso gibt Giangiacomo Stoffio eine Beschreibung der Bilder, welche dieses wahrscheinlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts erbaute Kirchlein schmückten. Ein Theil derselben war schon 1881 verschwunden, das Kirchlein dagegen, wenn auch verwahrlost, hatte noch intact bestanden. Seither hat die Congregazione di figlie di Maria ihren Einzug gehalten und ihre Weihe Aenderungen hervorgerufen, die weder von Pietätsgefühl, noch von dem Kunstsinne der geistlichen Bauherren zeugen. Das einschiffige Langhaus wurde gekürzt, der Grabstein des sel. Bruders Bartolomeo d'Ivrea, der am Westende des Schiffes in dem Boden eingelassen war, zum Theil zerstört und anderswo aufrecht eingemauert. Aber am schlimmsten hat man den Fresken mitgespielt. Von dem Hauptbilde an der Nordwand des Chores ist jetzt nur noch die Madonna erhalten, die übrigen Figuren sind unter der Tünche verschwunden und das gleiche Schicksal ist den Kuppelmalereien widerfahren, von denen nur noch die Engelchöre im Zenith erhalten sind. Wir theilen deshalb unsere 1881 aufgezeichneten Notizen mit:

Die Malereien an der Nordseite des Chores werden für eine Arbeit des Bramantino gehalten. Hier ist die Gottesmutter thronend unter einer gelben Muschelnische dargestellt. Streng en-face, den Kopf nach rechts gewendet hält sie mit der Rechten ein Buch, das offen auf ihrem Schoosse liegt. Mit

[6]) Nessi l. c. 106. Nach älteren Berichten soll Bernardino Luini auch einige Deckenbilder und besonders die Darstellung eines musicirenden Engelchores in der halbrunden Cappella dell' Immacolata Concezione an der Nordseite der Kirche Madonna del Sasso bei Locarno gemalt haben. Das ist unmöglich, weil die Kirche, laut einer im Chor befindlichen Inschrift, erst 1616 geweiht worden ist. Die besten Typen, zu denen die beiden Engel gehören, die zu äusserst mit Harfe und Geige sitzen, haben eher etwas mit dem Ideale des Coreggio gemein.

[7]) Crowe und Cavalcaselle, Gesch. d. italienischen Malerei, Bd. VI, p. 28. — Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 157. — Nessi, 109.

der Linken umfängt sie das nackte Knäblein, das sitzend die Hand der Mutter hält und, ebenfalls nach rechts gewendet, den Segen spendet. Maria trägt über dem rothen Rock einen purpurbraunen Mantel und einen grünen Schleier, der, unter dem Halse geschlungen, als schmales Band herunterhängt und, die Füsschen des Knäbleins umschlingend, von der Linken im Bogen gehalten wird. Der Segen des Kindes gilt einem hl. Franciscaner, der, gefolgt von einem zweiten Mönche, mit aufgeschlagener Kapuze hinter dem Nährvater Joseph naht. Gegenüber, zur Linken vom Beschauer, stehen S. Franciscus und neben ihm, in besonderem Felde, streng in der Vorderansicht, eine Nonne, nach Stoffios Meinung die Beata Beatrice Rusca. Alle diese Nebenfiguren sind (1881) beinahe zerstört und von den Engeln, deren Stoffio gedenkt, ist überhaupt keine Spur mehr zu sehen. Unter der Madonna liest man:

1522 A . . . .
B . . . .

Das Colorit ist kräftig, das Incarnat beinahe zum hellen Mennig gesteigert. Die Madonna mit ihren kleinen stechenden Augen und dem verdrossenen Zuge des Mundes ist eine nicht sehr ansprechende Erscheinung, ein Typus, der indess genau so auf Bramantinos Tafelgemälde in der Madonna del Sasso wiederkehrt. Ansprechender ist das treffliche verkürzte Köpfchen des Christusknaben.

Eine Schülerarbeit ist der Pfingstsegen auf dem blauen Kuppelgrunde. Unten knieen die Apostel, derbe und schwere Gestalten, die, ganz in der Vorderansicht, bald die Hände vor der Brust gefaltet, bald mit ausgebreiteten Armen emporhalten. Ihre Blicke sind nach oben gewendet, aber die Köpfe unverkürzt en-face gerichtet. Im Zenithe drängen sich zwei barocke Engelchöre, von denen gelbe Flammen auf die Apostel züngeln, im äusseren Kreise musicirende Halbfiguren, die auf Wolken schweben, und Cherubimköpfe im inneren Ring.

S. Maria Maggia.

Etwa zehn Minuten ausserhalb des Dorfes, an der Strasse, die über Cordevio nach Locarno führt, ist der Oratorio della Madonna delle Grazie (Maria di Campagna) gelegen. Niemand, der dieses kahle Kirchlein von aussen gewahrt, hat eine Ahnung von dem reichen und anmuthigen Schmucke, der das Innere ziert. Der Bau besteht aus einem langgestreckten Schiffe, das sich östlich nach einer halbrunden Apsis öffnet und dessen Bedachung aus einer flachen Balkendiele mit einfach, aber wirksam bemalten Latten besteht. Die Apsis ist ganz und das Schiff zum grössten Theil mit Bildern geschmückt, von denen Nessi S. 31 N. 14 berichtet, dass sie den Wandgemälden in S. Maria in Selva bei Locarno gleichen. Das ist nicht der Fall. Mit wenigen Ausnahmen tragen diese Letzteren den Charakter spätgothischer Kunst, die Malereien in S. Maria Maggia dagegen sind ausgesprochene Repräsentanten des Frührenaissancestiles und die Zeit ihrer Entstehung gibt das zweimal wiederholte Datum 1528 an.

In der Halbkuppel der Apsis ist die Krönung Mariä gemalt. Eine bunte Mandorla umschliesst die beiden Gestalten, die auf einem Regenbogen thronen.

Christus setzt die Krone auf das Haupt der Mutter und hat die Linke auf das offene Buch des Lebens gestützt. Die Inschrift auf derselben lautet: EGO SVM LVX . MONDI VIA . VERITAS . ET VITA. Rings um diese Gruppe stehen und schweben fünf Engelchen, bekleidete Gestalten, welche mit Geigen, Mandoline und Schalmeien musiciren. Die Mandorla umgeben auf dem tiefblauen Grunde die Embleme der Evangelisten. Sie stehen auf geschlossenen Büchern und halten, der Matthäus-Engel mit der Rechten, die Thiere an ihrem Munde, ein Spruchband mit einer Capitalinschrift . munere . clamoris . fit . Marcus imago leonis . Est homo . matre . deus . āgelus . ỉdicat . esse. Mateus . Trāsvolat. ales . aves . volat astra . Joanes . Templa . lucas . curat . vitulus . p(ingendo figura).

Gemalte Architekturen gliedern das darunter befindliche Chorrund; ein weisses Kranzgesimse mit gelbem Eierstab auf kräftig vorspringenden Consolen und Pilaster mit schwarzen Rankenornamenten auf Gelb decorirt. Die so begrenzten Felder sind grün umrahmt und auf einem blauen Damastgrunde mit den $^{2}/_{3}$-lebensgrossen Gestalten von 10 Aposteln geschmückt, in deren Mitte, wo sich das Kranzgesimse über einer gelben Pilaster-Architektur überhöht, vermuthlich die thronende Gottesmutter gemalt gewesen ist. Die meisten Jünger sind in strenger Vorderansicht aufgefasst und nur einzelne derselben mit ihren Attributen dargestellt[8]).

Dieser mittelalterlichen Anordnung entspricht es, dass unter der Apostelfolge, unmittelbar über dem Fussboden, 12 quadratische Felder auf weissem roth umrahmtem Grunde die Monatsbilder enthalten. Inschriften fehlen. Die Folge beginnt und schliesst mit den Bildern des Januar und December an den Stirnfronten der Apsis. Januar, Februar und Juli sind zerstört. März ist der Föhn, ein Jüngling in dunkelrothem Aermelrocke und das Haupt von wild flatternden Haaren umwallt, bläst auf zwei gelben Hörnern. April: ein Jüngling mit weiss geschlitzter rother Landsknechtsjacke, das Haupt mit einem Federbarett bedeckt, steht neben einem kahlen Baum. Die Linke hat er in die Seite gestemmt, mit der Rechten hält er eine Blume. Mai: ein roth gekleideter Mann, auf dem Haupte ein Strohhut, hält auf der Linken einen Falken und mit der Rechten einen auf die Schulter gelegten Speer. Juni: die allein noch sichtbaren Aehren deuten auf das Bild eines Schnitters. August: Küfer. September: ein Mann hält in einer Reblaube Weinlese. October: von einem Mann ist nur das Haupt mit dem rothen Barette erhalten, er scheint ein Glas zum Munde zu führen. November: ein kahlköpfiger Mann schwingt mit beiden Händen einen Stab, ohne Zweifel das Ende einer Axt, mit welcher er Holz spaltet. December: ein Schlächter weidet das aufgehängte Schwein aus.

Im Scheitel des Triumphbogens, wo die Taube des hl. Geistes schwebt, ist auf einem weissen Täfelchen mit arabischen Ziffern das Datum 1528 geschrieben. Die seitlichen Zwickel nehmen die Gestalten der Verkündigung ein.

---

[8]) Von links angefangen: 1) Sanctus Matias, 2) Philippus 3) Jachobus maior (er hält in der erhobenen Rechten eine Hostie), 4) Andreas, 5) Petrus — die Mitte wird durch den Altar verdeckt —, 6) Jacobus, 7) Thomas (er hält den Gürtel Mariā), 8) Bartholomeus, 9) ?, 10) Judas Tadeus. Aus der Feldereintheilung ergibt sich, dass niemals mehr als 10 Apostel dargestellt gewesen sind.

Beide sind von Pfeilerarcaden umgeben. Links vom Beschauer naht sich der Bote mit dem himmlischen Gruss: ave. gratia. plena. dominus. tecum. Seine Rechte spendet den Segen, in der Linken hält er eine Lilie. Der Profilkopf ist etwas herb, aber edel gebildet, das rothe Gewand in monotonen Massen geworfen. Gegenüber, wo ein Fenster mit Butzenscheiben die Tiefe der Pfeilerhalle schliesst, hat sich Maria vor dem Betpulte erhoben. Die Arme vor der Brust gekreuzt und leicht geneigt, nimmt sie die Botschaft entgegen. Eine Bandrolle, die sich über dem Haupte schlingt, enthält ihre Rede: ecce. ancila. (sic) dñi. fiat. michi. secōd. verbū. tuom. Ebenso ansprechend wie die Haltung ist der Ausdruck zaghaften Staunens, der aus den Zügen des süssen Antlitzes spricht.

Unter diesen Gestalten sind zwei weisse Tafeln mit Minuskelinschriften gemalt. Unter dem Engel liest man:

hoc opus repinta (sic) fuit año domini MCCCCCXXVIII |
sub tempore administratione eius chanaparie. Ma |
fei fillius Togni del cantono. et Bernardo fillius |
cōda,. Petri borgnie de madia. tēpōre m̄ge. peñrie.

Unter Maria:

per che ede laudabile cōfuetudiē de coffe extreme |
farne p.petua memoria. Et pche. laño del MCCCCC |
XXVIj. viti octo et viti noni fui grādissime guē |
more et caēstrie. per la magior parte dil tempo |
costo il fromēte lipre VIIj lpr il star [9]). et ognia |
cofa era cara fina ali ovi che varfc ß i p caduno.

Tiefer, der Apostelfolge entsprechend, sind die Stirnfronten mit den Gestalten der hl. Mauritius und Matthäus geschmückt, beide von Nischen mit blauer Halbkuppel und grünem Gesimse umrahmt. S. MAVRICIVS erscheint als Jüngling mit blauem Harnisch, unter welchem der Schurz eines weissen Panzerhemdes die Lenden verhüllt. In der Linken hält er einen Palmzweig, mit der Rechten eine weisse Fahne mit durchgehendem weissem Kreuz. SANCTUS MATEVS, ein süsser Jüngling mit dem Idealgewande des Apostels, hält in der Rechten eine Feder, in der Linken ein geschlossenes Buch.

Werke gewöhnlichen Schlages sind diese Bilder nicht. Die Köpfe Mariä und des verkündenden Engels sind etwas derb, aber wohlgebildet und der Ausdruck ehrfürchtigen Meldens und keuscher Demuth vorzüglich gelungen. Ueberaus ansprechende Erscheinungen sind auch Maria bei der Krönung und die bekleideten Engelchen, die knieend unter der Mandorla auf der Harfe und Cimbel spielen. Einige der Apostel sind geradezu Luini's Rochus in Lugano verwandt. Auch der warme Goldton des Incarnates, die braunen Umrisse und die etwas trockene Behandlung der Haare sind Eigenthümlichkeiten, die auf ferne Beziehungen mit Luini's Weise deuten. Gewiss prägt sich in allem ein handwerkliches Schaffen aus, die Behandlung ist derb, die Haltung der Apostel monoton, die Thiere der Evangelisten sind schwerfällig gezeichnet, aber auf

[9]) 1 stajo = $^1/_8$ Centner. 4 staja = 1 Malter.

Schritt und Tritt erfreut es doch wieder zu sehen, was der Einfluss hochragender Meister und eines goldenen Zeitalters selbst auf die Kleinen vermochte.

Ausser dem Chore sind auch die Langwände des Schiffes zum grossen Theil mit Bildern geschmückt. Aber diese weisen auf verschiedene Meister hin. — Hier wie dort sind die Malereien in zwei Reihen über einander geordnet. An der Nordwand beginnt die obere Folge mit einem rohen Madonnenbilde. Die thronende Gottesmutter ist unter einem gelben Rennaissancebaldachin dargestellt. Auf ihrem Schoosse steht das Knäblein. Es ist mit einem gelben Hemde bekleidet und hält mit beiden Häuden eine Leine, an der ein armer Vogel flattert. Ein Knäblein, das links unten kniet, ist profan gekleidet. Bedeutender ist das zweite Bild, dessen Ausführung wir dem Meister der Chormalereien zuschreiben möchten. Hier ist die Madonna als Mutter des Erbarmens dargestellt, wie sie, mit blauem Rocke angethan, die Arme schützend über zwei zu ihren Füssen knieende Gruppen ausbreitet. Zwei Engelchen, die ihr zur Seite schweben, halten den Saum des gelben, mit Grün gefütterten Mantels. Ganz vorzüglich, mit sprechenden Profilköpfen, sind die fast lebensgrossen Figuren der Andächtigen gemalt: vier Männer zur Linken und fünf Frauen, die in schlichtem Hauscostüme, mit weissen Schürzen und den vom Gürtel herabhängenden Schlüsseln zur Seite knieen. Von einer grösstentheils unleserlich gewordenen Minuskelinschrift, die sich am Fusse des Bildes befindet, sind nur noch die Worte zu entziffern: . . . honesta laudabile opera ha fatto dipingere li homini del comune . . . .

Eine nunmehr folgende Darstellung des Abendmahles, das in einem Saale mit reicher Cassettendecke abgehalten wird, ist durch einen Anbau zerstört. Nur die äussersten, fast lebensgrossen Figuren zur Rechten sind erhalten. Man möchte auch hier die Hand des Chormalers erkennen.

In der unteren Reihe ist zunächst dem Chore ein derbes Bild der Madonna in throno wiederholt. Diesem folgt, durch eine später ausgebrochene Thüre zerstört, die Gestalt eines bärtigen Greisen (S. Hieronymus?). Der braunrothe Rock lässt die Brust entblösst. Der blaue Grund ist von einer grünen Borte, gefolgt von einer rothen, umrahmt. Auf der letzteren steht die Minuskelinschrift: hec ifta figura fecit fieri iacob fazari de madia. Daneben folgt in gleicher Umrahmung die Taufe Johannis. Sein Spruchband weist die bekannte Inschrift: ecce agnus dei qui tollit pecc(ata mundi). Oben auf der gelben Aussenborte steht: hec ifta figura fecit fieri iach. fili9, qda . . . . e padrino (?).

Im Gegensatze zu diesem aus vereinzelten Stiftungen bestehenden Schmuck der Nordwand stellen die Bilder der zweiten Langseite einen einheitlichen Cyclus dar, der zwar von verschiedenen Händen, aber ohne Zweifel gleichzeitig mit den Chormalereien geschaffen worden ist. Nur die drei untersten dem Chor zunächst befindlichen Felder sind mit Einzelfiguren geschmückt. Sie stellen, in gleicher Umgebung, wie sie die Heiligen an den Stirnfronten des Chores umrahmt, SS. Rochus und Victor dar. Der Name des Dritten, des hl. Sennen Luguzonus oder Lugutionus (auch S. Lucius genannt) ist zerstört[10]).

---

[10]) Ueber die Legende dieses Heiligen, wie sie der Volksmund erzählt:

Endlich fügt sich noch etwas weiter zwischen die Mariengeschichten die Gestalt des hl. Sebastian ein.

Die übrigen Bilder, die sich vom Chorbogen bis zum zweiten Drittel der südlichen Langwand erstrecken, [11]) stellen die Vorgeschichten der Heiligen Joachim und Anna und die Erlebnisse Mariä bis zur Flucht nach Aegypten und dem Kindermorde dar. Die Folge der Vorgeschichten besteht aus zwölf Feldern, welche die obere Reihe bilden. Sie beginnt beim Chore: 1) Joachims Opfer, ein Lämmchen, wird von dem Hohepriester im Tempel zurückgewiesen. 2) Joachim zieht aus. 3) Bei der Heerde betend erhält er den Besuch eines Engels, der ihm die Geburt Mariä verheisst. Im Hintergrunde stehen zwei Hirten, der eine, der den himmlischen Boten gewahrt, hält mit dem Dudelsackpfeifen inne, der andere schaut zu dem Engel empor. 4) Ein Engel bringt dieselbe Botschaft der hl. Anna, die betend in einem Gemache kniet. 5) Auf einer Zugbrücke vor dem Stadtthore umarmen sich die Gatten. 6) Joachim wandelt allein auf dem Felde, wo die Schafe weiden. Ein kleiner Mann, der am Gürtel ein Hackmesser trägt, schaut dem Heiligen nach, indem er das Auge mit der Hand beschirmt. 7) Mariä Geburt. Eine Frau versieht die Wöchnerin mit Speise, zwei andere, die im Vordergrunde knieen, bereiten der Neugeborenen das Bad. 8) Darstellung im Tempel. 9) Maria und ein anderes Mädchen, dem die Auszeichnung der Heiligen fehlt, werden von einem Priester unterrichtet. 10) Das Mägdlein Maria ist in einem Gemache vor einem Betpulte niedergekniet. Durch die Pforte schwebt ein Engel herein. Er weist auf ein offenes Buch, das auf dem Pulte liegt und die Miuskelinschrift: ecce vīgo cepiet | pariet. filiom vocabitur (emanuel) enthält. 11) Das Mägdlein Maria steht mit gekreuzten Armen vor einem thronenden Priester. 12) Derselbe richtet seine Rede an eine Schaar von zeitgenössisch gekleideten Jünglingen, welche mit dem Ausdruck lebhaften Staunens das betende Mägdlein umgeben. Ohne Zweifel sind dies die Freier, welche der Hohepriester von den Bedingungen des Verlöbnisses unterrichtet, denn es folgen nun in der unteren Reihe die unmittelbar an diesen Vorgang sich knüpfenden Begebenheiten.

1) Der greise Priester kniet in Gegenwart zweier Männer vor dem Altare, auf welchen ein Engel herniederschwebt. 2) Vermählung Mariä mit unverkennbaren Anklängen an Rafael's Sposalizio. 3) Verkündigung. 4) Anbetung des neugeborenen Christkindes durch die Eltern. 5) Anbetung der Könige. 6) Flucht uach Aegypten. 7) Kindermord.

Beide Bilderreihen haben annähernd dieselbe Höhe (1,80 m) und die einzelnen Scenen sind mit fast lebensgrossen Figuren abgehandelt, indessen fällt sofort die grosse Verschiedenheit zwischen der oberen und der unteren Folge auf. Jene, wo es zwar nicht an einzelnen ausdrucksvollen und ansprechenden Köpfen fehlt, ist das Werk eines nur handwerksmässig geschulten Meisters, die Gestalten sind geistlos gezeichnet, die Farben trocken und hart,

---

Züricher Taschenbuch für 1887, S. 34. Ausserdem: Benedetto Giovio, Opere varie. ed. Fossati anno 1888, p. XVI, Nr. 2 u. p. 328.

[11]) m 12,50 lang, die Gesammtlänge des Schiffes beträgt m 18,30.

in den unteren Bildern dagegen verräth sich ein wirkliches Talent und wir stehen nicht an, dieselben einem tüchtigen Vertreter der lombardischen Schule aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben.

Was hier zuvörderst überrascht, das ist der vorzügliche Bau der Compositionen und die Schönheit der Farben. Sie sind von leuchtender Pracht und einzelne der warmbraunen Köpfe mit wahrem Schmelze durchgeführt. Der Wurf der Gewänder ist gross und edel, nirgends kommen Schwächen und Verzeichnungen vor. Verkürzte Köpfe, wie diejenigen Josephs bei der Flucht nach Aegypten und des andächtig sinnenden Priesters, der die Verlobung vollzieht, sind meisterhaft gezeichnet. Ausdruck und Bewegungen sind vollendet schön und eine maassvolle Ruhe ist selbst beim Kindermorde gewahrt. Eine der bestechendsten Figuren, prächtig gewandet und durch einen herrlichen Profilkopf ausgezeichnet, ist hier die fliehende Mutter, die voll Entsetzen nach dem Verfolger zurückschaut und nicht zu gewahren scheint, dass das Kind, welches sie retten will, in ihren Armen erstochen wird. Ebenso prächtig sind die Begeisterung des verkündenden Engels und der Ausdruck kindlicher Demuth Mariä geschildert, die so freundlich sinnend sich nach dem himmlischen Boten zurückwendet, der König ferner, der bei der Anbetung das Haupt von dem Barette entblösst, wäre Luini's würdig. Maria tritt hier als die edelste Mutter auf.

Lugano. S. Maria degli Angioli.

Ich übergehe Luini's Malereien, über welche schon viel und ausführlich gehandelt worden ist. Jacob Burckhardt, der 1849 oder 1850 (vgl. dessen Bericht in dem folgenden Litteraturverzeichnisse) das Minoritenkloster noch in seinem alten Zustande sah, führt folgende Werke Luini's auf: in der Kirche die grosse Passion und der todte Christus; im Kreuzgange die Madonna mit dem Christuskinde und dem Johannesknaben (Madonna von Lugano) in einer Thürlünette, endlich das Abendmahl im Refectorium.

An der Scheidewand zwischen Chor und Langhaus sind schiffwärts über den Pfeilern, welche die drei offenen Arcaden tragen, die Gestalten der hl. Sebastian und Rochus gemalt, über dem Letzteren steht das Datum 1529. In demselben Jahre hatte die Ausführung des unmittelbar darüber befindlichen Passionsbildes begonnen, wofür Luini sowohl im Juli als im December Zahlungen empfing. Ueber die Vollendung dieses grossen Frescobildes liegt die Nachricht von einer Restzahlung »pro completa solutione opus (sic) passionis« von 1533 vor. Dazwischen fällt die Ausführung der »Madonna von Lugano« von 1530. Die Entstehungszeit des Abendmahlsbildes ist unbekannt.

Litteratur: Kühlen, im Cotta'schen Kunstblatt von 1822. Jacob Burckhardt, Kunstbemerkungen auf einem Ausfluge in den Canton Tessin und nach Mailand (Deutsches Kunstblatt, herausg. von F. Eggers, I. Jahrg., Leipzig 1850, p. 276). Ders., Cicerone a. v. Lugano. Carl Brun, Luini's Passion in S. Maria degli Angioli, Zeitschr. f. bild. Kunst 1879, S. 113 u. f., 146 u. f. Ders. in Dohme's Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit, Bd. V, Lfg. 63—64. Ders., Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich für 1880, S. 7. 13. 23, N. 48. Rahn, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, S. 239 u. ff. Duncan, The

Lugano frescoes (Magazine of art, Mai 1883). J. Beavington-Atkinson, Luino and the peinter Luini (The Portofolio 1886, Juni). A. Melani, Lettera da Lugano su la crocifissione del Luini (Arte e storia di Firenze, 1886, Nr. 29).

Nicht viel später als Luini's Bilder mögen einige Malereien in dem mittleren und südlichen Durchgange zwischen dem Schiff und dem Mönchschore entstanden sein. Dort sieht man einen hl. Bischof und S. Franciscus, hier S. Laurentius und eine grössere Freske: eine Schaar von Männern und Frauen, alle mit zeitgenössischen Gewändern bekleidet und manche augenscheinlich Porträt, sind in gleichmässigen Reihen dicht hinter einander gedrängt. Die vordersten haben sich knieend niedergelassen. Ganz im Vordergrunde zur Linken vom Beschauer kniet eine jugendliche Frau. Sie ist mit einem rothen Gewande bekleidet, die Hände hat sie im Schoosse gefaltet und ihre Züge drücken den Schmerz über den Todten aus, ein Kindlein, das neben ihr im Bette liegt und hinter welchem ein kleines Mädchen mit einer brennenden Kerze kniet. Die folgenden Gestalten, welche zu der vordersten Reihe gehören, scheinen des Todten Anverwandte zu sein. Hinter dem Bette kniet die jugendlich schöne Figur der Mutter. Ihr kummervolles Haupt ist zur Seite geneigt. Mit der Rechten weist sie auf den todten Liebling hinab, mit der Linken hält sie die entblösste Brust, die ein Pestmal zeigt. Auch den Krüppel, der zu äusserst kniet, hat die Seuche befallen, das zeigen die Wundmale an Armen und Beinen an. Andere Heilsbedürftige drängen sich in den hinteren Reihen. Man erkennt einen Lahmen, der sich auf Krücken stützt, einen Blinden, ein Dritter hat sein linkes Auge mit einem Pflaster verdeckt, endlich folgt noch eine Mutter, die ihr erkranktes Kind in den Armen hält. Die ganze Breite des Hintergrundes nimmt eine Stadt mit vielen Mauerthürmen ein.

Alle Figuren sind in strenger Vorderansicht aufgefasst und ihre Blicke gerade aus dem Bilde beraus gerichtet. In der Nähe dieser Capelle, die ursprünglich gegen den Mönchschor geschlossen war, soll der Altar der Madonna del Rosario gestanden haben. Die monotone Reihenanorduung erklärt sich aus der Bedeutung des Votivbildes. Auch das Einzelne ist nicht eben geistvoll behandelt. Der Ausdruck milder Andacht, der sich nur in den vordersten Gestalten zu stillem Schmerze steigert, ist durchweg derselbe. Dafür erfreut die Anmuth mehrerer weiblicher Köpfe und die kräftige Wirkung der warmen Farben. Einige der schönsten Köpfe erinnern fast an diejenigen auf den besten Bildern in S. Maria Maggia. Von Luini's Einfluss ist nichts zu gewahren. Dieses Bild mag in den zwanziger oder dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts gemalt worden sein.

Auf gleichzeitigen Ursprung mit Luini's Passion weist sodann eine Freske hin, welche die Stirnfronte zwischen der zweiten und dritten Capelle an der Südseite des Schiffes schmückt. Sie stellt auf schwarzem Grunde die fast in natürlicher Grösse gemalte Halbfigur des todten Heilandes vor, der aufrecht vor dem Kreuze von »S. Francischus« und »S. Bernardinus« gehalten wird. Beide stützen des Todten Arme, Franciscus küsst das Wundmal an der rechten Hand des Erlösers, S. Bernhardin von Siena (?) wischt die Thränen aus den Augen.

Das Bild ist ziemlich unbedeutend, am besten der Ausdruck stillen Friedens in dem Antlitze Christi geschildert.

Endlich ist die Bogenwölbung der dem Chor zunächst befindlichen Capelle mit den Halbfiguren von 6 Propheten bemalt. Auch diese Bilder mögen aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen. Auf den darüber befindlichen Tafeln sind die Weissagungen auf die unbefleckte Empfängniss und die Geburt des Heilandes verzeichnet. 1) (Ezechiel): porta. hec. clausa. | erit. et. non. aperitur. | et Dñs. Deus. Israel. | Jngressus. est. per | eā ergo et avea. 2) Aagœus. adhuc. modicum. et | comovero. celum. et. | terram et veniet | desideratus. cuc. hs. | ibus. 3) Michas: Baethleem terra. | effrata. ex te michi. | egredietur. qui sit. | dominator. in. Israel. 4) Jeremia: novum̄ faciet Dominus | super terram faemina | circūdabit virum (Jeremias 31, 22). 5) Isaias: Ecce virgo concipiet | et pariet filium et. | vocabitur nomen | eius Emanuel. 6) Balaam: orietur stella. ex. Jacob | et consurget. virga. ex | Israel.

Die Halbfiguren sind in ansprechenden und stets wechselnden Attitüden dargestellt, die sich prächtig in die Rundung fügen, die Köpfe zum Theil sehr schön und lebensvoll, die Gewänder gut geworfen. Köpfe und Hände meisterhaft gezeichnet und mit warmen Tönen voll und duftig modellirt.

S. Mamante (S. Mamette) bei Mezzovico.

Diese kleine zwischen Taverne und Bironico an der Strasse über den Monte Ceneri gelegene Kirche scheint im 12. oder 13. Jahrhundert erbaut worden zu sein. Chor und Schiff sind aussen mit einem Rundbogenfriese bekrönt. Spätgothische Malereien im Chor schmücken die Kappen des Kreuzgewölbes und die Leibung des Scheidebogens. Sie mögen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammen. Aus dem Anfang des folgenden dagegen datirt die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, welche al fresco an der Ostwand des Chores gemalt ist.

In der Mitte ist in strenger Vorderansicht der Crucifixus dargestellt. Die Schächer, die man mit Tauen an ihre Kreuze gebunden hat, sind seitwärts nach der Mitte gewendet. Ein Engel nimmt die Seele des Reumüthigen auf. Der Kopf des Verstockten ist zerstört. Zu Seiten Christi halten zwei Reiter; sie sind streng symmetrisch einander zugewendet. Der Eine auf dem Schimmel zur Rechten weist zu dem Gekreuzigten empor, der Andere ist Longinus, der mit dem Speer die rechte Seite des Heilandes durchbohrt und den Zeigefinger der Linken vor das Auge hält. Hinter ihm steht ein Standartenträger zu Fuss. Seine gelbe Fahne weist einen schwarzen Scorpion [12]). Die

[12]) Dieses Schildzeichen ist, wie Carl Brun (Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. XIV, S. 11, N. 2) aufmerksam gemacht hat, als Symbol zu deuten. Im Buche Hesekiel II, 6 werden die Feinde der Propheten und der göttlichen Lehre Scorpione genannt. In gleicher Bedeutung ist dieses Sinnbild auch Lucas X, 19. gebraucht und desshalb von den Künstlern als Feldzeichen der Feinde Christi dargestellt worden: so auf Luini's Geisselung Christi in der Mailänder Ambrosiana, auf dem Waffenrocke eines Kriegers, auf Schilden und Fahnen in Passionsbildern des Gaudenzio Ferrari in Varallo (Brun l. c.), des Luini in Lugano, in den Wandgemälden

hintere Reihe bildet ein Gefolge von Reisigen zu Fuss und zu Pferd. Eine rothe Fahne mit weisser Mondsichel ragt aus derselben empor. Links neben dem Kreuze wird die Madonna aufrecht und ganz en-face von zwei Frauen gehalten. Ihr Ausdruck nimmt sich fast wie ein stilles Lächeln aus. Etwas besser, wenn auch derb genug, sind ihre sorglichen Gefährtinnen charakterisirt. Den Stamm des Kreuzes umschlingt knieend die hl. Magdalena, neben ihr händeringend in scharfem Profil der Evangelist Johannes und hinter beiden ein halbnackter Jüngling mit einem Kessel und dem Ysop. Die Gruppe der würfelnden Schergen zu äusserst rechts ist zerstört. Grüne Berge und tiefblauer Himmel bilden die Tiefe.

Gewisse Erscheinungen möchten für Erinnerungen an Luini's Passion in Lugano gehalten werden; aber in allem prägt sich ein handwerklicher Charakter aus. Von einer Composition kann nicht gesprochen werden und das Ganze ist zudem brutal übermalt. In der ursprünglichen Anlage mögen einige ausdrucksvolle Köpfe nicht gefehlt haben.

Auch ein Madonnenbild an der südlichen Schildwand und einige Heiligenfiguren an den Stirnpfeilern des Chores stammen aus derselben Zeit. Hier sind der hl. Abt Antonius, S. Lucia, ein hl. Mönch in weissem Habit und S. Mamette gemalt. Die Gottesmutter trägt über dem rothen Untergewand einen weissen Schleiermantel. Sie ist stehend ohne das Kind mit vor der Brust gefalteten Händen dargestellt. Ihre Strahlenglorie umgibt ein Rosenkranz.

---

des Brixener Kreuzganges (H. Semper, Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges, Innsbruck 1887, S. 32, Nr. 1), ebenso erscheinen die Feinde, welche der hl. Ambrosius als himmlische Erscheinung in der Schlacht von Parabiago vertrieb, mit dem Schildzeichen des Scorpions. (Vgl. die Abbildung eines Wandgemäldes in S. Carlo bei Prugiasco Anz. f. schweiz. Alterthumskunde 1880, Taf. III. zu p. 8).

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

V.

Würzburg.

a. Universität. v. Wagner'sches Institut [1]).

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Der Engel Gabriel. B. 1.

2. Die hl. Jungfrau. B. 2.

3.—14. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. 9—20. Schwache Abdrücke aber mit sehr breitem Rand. Von B. 13 und 15 sind Doubletten ohne den Papierrand vorhanden.

15. Christus am Kreuz. B. 22.

(15. a. b.) Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25. Das Original fehlt, dagegen besitzt die Sammlung zwei Copien, nämlich:

a. die von A. Petrak und

b. eine ebenfalls moderne aber lithographirte Copie, vielleicht nicht nach dem Original, sondern nach der Copie von Petrak gefertigt, weil wie bei jener die drei Trennungspunkte zwischen den Buchstaben im Titulus fehlen. Auf gelblichem Papier. 294 : 194 mm. Einf. Aus der Sammlung Fröhlich.

16. Der Tod Mariä. B. 33.

17—18. SS. Andreas und Bartholomäus. B. 35 und 39 aus der Apostelfolge B. 34—45.

19. St. Antonius. B. 46.

20. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.

21. S. Barbara. B. 63.

22. S. Catharina. B. 64.

23. S. Veronika. B. 66.

---

[1]) Die Mehrzahl der Blätter befindet sich in einem Klebeband, so dass die Wasserzeichen nicht sichtbar sind.

24. Der segnende Heiland. B. 68.

25. Der Heiland krönt Maria. B. 72.*

26. Der Bischofsstab. B. 106. Fragment, nur der obere Theil.

27. Christus am Kreuz. Galichon, Gazette des Beaux-Arts, 1859. II. p. 334.** II. Etat mit den Strahlennimben. Von diesem Stich sind bis jetzt nur vier Exemplare bekannt, von dem II. Etat ausser dem Würzburger Abdruck nur noch ein zweites im Berliner Cabinet. Vergl. Repertorium XI. 57. 69.

Monogrammist [Monogramm]

28—39. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. III. Etat. Vergl. Lehrs, Katalog des Germ. Mus. 33. 149.

40. Der Heiland auf dem Thron. B. VI. 351. 16. Repertorium IX. 10. 23. nach Schongauer.

Wenzel von Olmütz.

41. Christus vor Pilatus. B. 9. Blatt 6 aus der Passionsfolge B. VI. 321. 4—15. nach Schongauer. Moderner Abdruck.

42. St. Christoph. B. VI. 330. 26. nach Schongauer. I. Etat vor der Retouche und dem Namen des Heiligen (Andresen, Handbuch II. 723. 9.), aber gleichfalls neuerer Abdruck.

43. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie. Vergl. Lehrs, Katalog d. German. Mus. 34. 161.

44. Der Traum. B. VI. 337. 49. nach Dürer. Moderner Abdruck.

45. Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51. nach Dürer. Moderner Abdruck.

Meister M Z

46. St. Christoph. B. 7.

47. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.

48. S. Ursula. B. 10.

49. S. Catharina. B. 11.

50. Der Ball. B. 13.*

51. Die Umarmung. B. 15.**

52. Die Frau mit der Eule. B. 21.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister mit den Bandrollen.

53.* Der siebente Schöpfungstag. P. II. 13. 3. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 23. W. Wappen mit undeutlichen Buchstaben, dahinter ein Bischofsstab (Abbildung bei Sotheby, Principia typographica III. Pl. G.).

Der Abdruck ist so gut wie nur Blätter vom Bandrollen-Meister sein können. Passavant irrt, wenn er die Platte für abgenutzt hielt. Das Exemplar ist aber an vielen Stellen restaurirt und zeigt Spuren von violetter Farbe. Gegen das Licht erkennt man auf der halbkreisförmig ausgebogenen Stufe einige Worte von einer Hand des 15. Jahrhunderts: »rex jesu et . . . . . ?«

Dieselben sind thörichter Weise vom Restaurator mit Farbe zugedeckt. Das Blatt stammt aus der Sammlung des Prof. J. Fröhlich und fand sich in einem in Würzburg gedruckten Buch [2]). Zu derselben Folge gehören noch:

a. Der zweite Schöpfungstag. P. II. 12. 1. Dresden.

b. Der fünfte Schöpfungstag. P. II. 13. 2. Berlin.

Wilhelm Schmidt [3]), welcher im Gegensatz zu Lippmann mit Passavant und mir in der Zuschreibung der Schöpfungstage an den Bandrollen-Meister übereinstimmt, bezweifelt, dass sie, wie Paul Behaim angibt, 1485 »ausgangen« seien, und ich glaube allerdings jetzt selbst, mit Recht. Jedenfalls sind sie nach 1467 gestochen, wie aus der Benutzung datirter Stiche des Meisters E S hervorgeht [4]).

Meister FVB

54. St. Johannes Bapt. B. VI. 86. 31. P. II. 186. 31. I. Etat vor dem Strahlennimbus, Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 62. Das Exemplar ist stark verschnitten. Der II. Etat befindet sich nicht, wie Passavant [5]) angibt in Dresden, sondern in der Albertina. Alle anderen mir bekannten Exemplare in Berlin, Budapest, Darmstadt, Dresden, London und Wien (Hofbibl.) gehören dem I. Etat an.

Israhel van Meckenem.

55. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178.

---

b. Universitäts-Bibliothek.

Da sich in den Missalien des ehemaligen Hochstiftes Würzburg einige zum Schmuck derselben vom Monogrammisten A G gefertigte Kupferstiche befinden, möchte ich hier ein Verzeichniss derselben folgen lassen, soweit sie noch in den auf der Universitätsbibliothek vorhandenen Missalien erhalten sind. Diese Aufstellung mag als Ergänzung und Berichtigung des Artikels von C. Becker über die mit Kupferstichen versehenen Würzburger Missalien des 15. Jahrhunderts in Naumann's Archiv II. (1856) p. 184 und gleichzeitig als Nachtrag zu meinen Bemerkungen im Repertorium IX. (1886) p. 2—6 dienen.

Das Missale von 1479 fehlt auf der Universitätsbibliothek [6]), dagegen finden sich die Missalien von 1481, 1484 und 1491, sowie spätere Ausgaben von 1497, 1499 und 1503 mit Holzschnitten an Stelle der Kupferstiche.

1. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. 198 : 197 mm. Pl. [7]). B. X. 56. 34.

---

[2]) Vergl. Becker im Kunstblatt 1851, p. 124.

[3]) Repertorium X. p. 132.

[4]) Vergl. meine Monographie über den Stecher p. 22 u. ff.

[5]) Nagler (Künstlerlexicon IX. 38. 31 und Monogrammisten II. 2552. 33) beschreibt zuerst beide Plattenzustände nach dem Katalog Sternberg-Manderscheid. Dresden 1838, Bd. I. Nr. 62 u. 63.

[6]) Vergl. Repertorium IX. 2. 1. und weiter unten p. 23. Nr. 1.

[7]) Nicht 172 : 197 mm., wie im Repertorium IX. 2. 2. irrig angegeben.

P. II. 128. 32. Repertorium IX. 2. 2. und 377. 2. Dieser Stich findet sich dreimal auf der Universitätsbibliothek, nämlich:

a. im Missale von 1481 auf der Rückseite von Blatt 12 [8]) am Fusse des Privilegs vom 8. November. Er ist unsauber gedruckt und mit vielen, meist horizontalen Stichelkratzern bedeckt. Oben 4½, in verso 31 Zeilen Text.

b. im Missale von 1484 auf Blatt 9 am Fusse des Privilegs vom 11. März. Oben 14½, in verso 50 Zeilen. Schöner Abdruck.

c. im Missale von 1491 auf der Rückseite von Blatt 10, dessen Vorderseite das Privileg vom 1. Februar an Georgius Reyser enthält. Oben kein Text, in verso 38¼ Zeilen. Ziemlich ausgedruckt und wie der Abdruck der Weigeliana colorirt.

In den Missalien von 1497, 1499 und 1503 findet sich eine Holzschnittcopie mit späterem Bischofswappen und anderen Veränderungen (188 : 195 mm. Einf., die oben fehlt).

Die Verwendung des Stiches für das Missale von 1491 scheint Becker entgangen zu sein, denn er sagt irrig, dass sich nach 1484 in den Würzburger Missalien keine Kupferstiche mehr finden.

2. Christus am Kreuz. 272 : 184 mm. äussere Einf. 278 : 189 mm. Pl. [9]). P. II. p. 112 A. und 127. 28. und 220. 76. und 274. 1. Repertorium IX. 3. 3. und 377. 3.

Dieser Stich findet sich auf der Universitätsbibliothek zweimal, nämlich:

a. im Missale von 1481 vor dem Canon auf Papier mit dem W. der achtblättrigen Rose.

b. im Missale von 1484 auf Pergament, während das Missale selbst auf Papier gedruckt ist.

Becker fand in diesem Missale den späteren Stich des A G. B. VI. 349. 14. Repertorium IX. 6. 7. und 378. 7. Derselbe fehlt jedoch in den Missalien der Bibliothek vollständig. Vielleicht enthielt ihn das Missale von 1491, in welchem die Darstellung des Gekreuzigten vor dem Canon ausgerissen ist.

Im Missale von 1497 und in dem von 1503 findet sich vor dem Canon eine von beiden Stichen abweichende Darstellung des Gekreuzigten in Holzschnitt (270 : 181 mm. Einf.). In dem Missale von 1499 ist dieser Holzschnitt wahrscheinlich ausgerissen und ein späterer Kupferstich von Hanrich Ullrich vor den Canon geklebt.

3. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. P. II. 128. 31. Repertorium IX. 5. 4. und 378. 4.

Der Stich findet sich in der Agenda ecclesiastica dioecesis herbipolensis auf der Rückseite von Blatt 6 [10]) unter dem Privilegium vom Sonntage Trinitatis 1482 für Jorius Ryser. Oben stehen 3¾ Zeilen, in verso 20 Zeilen Text.

---

[8]) Nicht Blatt 9, wie im Repertorium a. a. O.

[9]) Hiernach sind die Massangaben im Repertorium IX. 3. 3. zu berichtigen.

[10]) Nicht Blatt 2, wie ich im Repertorium a. a. O. irrig nach C. Becker (Naumann's Archiv II. 187. 5.) angegeben.

Die Missalien von 1493, 1495, 1496, welche Becker a. a. O. p. 188 erwähnt, fehlen auf der Würzburger Universitätsbibliothek. Dagegen citirt er nicht die daselbst vorhandene Ausgabe von 1499.

Historischer Verein von Unterfranken und Aschaffenburg.

In der Sammlung dieses Vereins befinden sich drei mit Kupferstichen gezierte Druckwerke, unter denen sich auch das auf der Universitätsbibliothek fehlende Brevier von 1479 befindet [11]). Da ich die Codices bei meinem vorjährigen Besuch in Würzburg nicht sehen konnte, war der Vorstand des Vereins, Dr. A. G. Ziegler, so freundlich, sie mir nach Dresden zu senden, so dass ich die darin enthaltenen Stiche als Ergänzung zu den oben erwähnten der Universitätsbibliothek hier aufführen kann.

Unbekannte Meister.

1. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. 118 : 130 mm. Pl. B. X. 57. 35. P. II. 128. 30. Repertorium IX. 2. 1.

Dieser Stich findet sich in dem Würzburger Brevier (Ordo divinorum secundum Chorum Herbipolensem) von 1479 auf Blatt 38 unter dem Privileg des Bischofs Rudolph von Scherenberg (1466—1495) vom 20. September 1479 für die Drucker: Stephan Dold, Jeorius Ryser und Johann Bekenhub, genannt Mentzer zum Druck canonischer Bücher, und der Erlaubniss, dieselben mit dem Wappen des Herzogthums Franken, des Capitels und des Bischofs verzieren zu dürfen. Ueber den Wappen stehen 29 Zeilen Text.

Es ist dies das erste in Deutschland mit einem Kupferstich gezierte Buch. Nach Th. Welzenbach [12]) befindet sich ein Exemplar auf Pergament in der Wiener Hofbibliothek, solche auf Papier in der Rathsbibliothek zu Ochsenfurt, in der Bibliothèque nationale zu Paris und in jener des historischen Vereins zu Würzburg (Franc. 246). Ich kenne nur das letztere und habe den Stich einzeln niemals angetroffen [13]). Da ich das Brevier von 1479 auf der Universitätsbibliothek zu Würzburg vergeblich gesucht hatte, führte ich den Stich nach Becker [14]), der den Fundort nicht näher angiebt, im Repertorium a. a. O. unter den Arbeiten des Monogrammisten A G auf. Durch gütigen Hinweis des Herrn Dr. Ziegler in Würzburg lernte ich erst im Sommer 1888 den Aufsatz von Welzenbach kennen und sah dann den Stich selbst. Derselbe ist in der That viel zu schwach für den Monogrammisten A G, in Zeichnung und Technik gleich unbeholfen, wie ihn Becker a. a. O. bereits richtig charakterisirt [15]).

---

[11]) Vergl. Repertorium IX. 2. 1.

[12]) Archiv des historischen Vereines von Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. XIV. (1856) p. 151—152.

[13]) Ein Abdruck wurde 1861 bei der Auction Eisenhart in München (Kat. 637) für 11 fl. verkauft. Es bleibt aber fraglich, ob es wirklich dieser Stich und nicht der spätere von A G P. 31. gewesen sei.

[14]) Kunstblatt 1845, p. 341. und Naumann's Archiv II. 185. 1.

[15]) Welzenbach sagt a. a. O. p. 160: die Kupfer in dem Brevier von 1479

Die Darstellung unterscheidet sich in vielen Einzelheiten von den späteren Wappenstichen der Würzburger Messbücher, und von dem kleineren P. II. 128. 31. in der Agende von 1482, mit welchem ihn Unkundige am ehesten verwechseln könnten, namentlich dadurch, dass die Krone des links befindlichen Wappens fünf Kleeblattzinken hat, die Krümme des Bischofstabes beim hl. Kilian nach links statt nach rechts gekehrt und nur mit sechs (statt sieben) Krabben besetzt ist. Das Haar des Bischofs quillt nicht seitlich unter der Mitra hervor, die oben mit einer Kugel abschliesst. Die beiden Engel endlich blicken nach vorn. Der Platteneindruck ist sehr schwach kenntlich, bei dem Exemplar in Würzburg oben kaum wahrzunehmen. Ueberhaupt lässt der wenig sorgfältige, blasse Druck auf noch geringe Erfahrung in dieser Kunst schliessen.

Bartsch beschreibt zwar den Stich als im Würzburger Missale von 1479 befindlich, bemerkt aber irrthümlich, dass sich in demselben Missale auch das unter Nr. 34 beschriebene grössere Wappen befinde, das vielmehr zum Missale von 1481 oder 1484 gehört. Passavant hat den Stich wohl nur nach Bartsch und Becker citirt und nicht aus eigener Anschauung gekannt, da er ihn sonst unmöglich für eine Arbeit des A G hätte halten können.

Becker spricht in Naumann's Archiv p. 185, Nr. 2. auch von einer Darstellung des Gekreuzigten, die sich in demselben Missale unmittelbar vor dem Canon befinden soll, die aber in dem einzigen noch in Würzburg erhaltenen Exemplar (jedenfalls dem mir vorliegenden aus der Bibliothek des historischen Vereins) fehlt. Welzenbach erwähnt dieses Stiches nicht, und ich weiss nicht, ob er sich in einem der von ihm citirten Exemplare zu Ochsenfurt, Paris oder Wien findet.

Monogrammist [monogram]

2. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. P. II. 128. 31. Repertorium IX. 5. 4. und 378. 4. In der Agenda ecclesiastica dioecesis herbipolensis von 1482 (Franc. 1365 a) [16]. Der fränkische Rechen ist in beiden Wappen mit Roth bemalt. Das sehr undeutliche Wasserzeichen konnte ich nicht erkennen. In den übrigen Blättern des Buches findet sich das gothische p abwechselnd mit einer Weintraube, einem Ochsenkopf, dem Cardinalshut etc.

3. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domcapitels zu Würzburg. B. X. 56. 34. P. II. 128. 32. Repertorium IX. 2. 2. und 377. 2. Im Missale von 1484 (Franc. 405.) [17]. Der Abdruck ist heraldisch richtig tingirt. Die Platte misst nur 170 : 197 mm. statt 198 : 197 mm., scheint daher oben verschnitten. Der Stich mit Christus am Kreuz (Repertorium IX. 3. 3. und 377. 3.) fehlt vor dem Canon.

---

und im Missale von 1484 seien »nach dem Dafürhalten von Kennern« von Martin Schongauer gestochen.

[16]) Welzenbach a. a. O. p. 155.

[17]) Welzenbach a. a. O. p. 154.

VI.
Bamberg.
Königliche Bibliothek.

Die wichtigsten Blätter der 1849 der Bibliothek vermachten Heller'schen Kupferstichsammlung sind im Hauptsaale ausgestellt. Einige befinden sich in den Mappen.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister • E • S •

1. Die grosse Madonna von Einsiedeln. B. VI. 16. 35. P. II. 43. 35. Vergl. Repertorium f. K. XI. 50. 2.

Martin Schongauer.

2. Die Anbetung der Könige. B. 6.* I. Etat. Das Monogramm ist eingezeichnet.

3—5. Die Passion. Blatt 2, 5 und 6 aus der Folge B. 9—20.

3. Die Gefangennahme. B. 10.** W. Profilkopf.

4. Die Dornenkrönung. B. 13.*

5. Christus vor Pilatus B. 14.* W. Kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Stempel von Frauenholz in Nürnberg.

(5a). St. Johannes. Freie Holzschnittcopie nach B. 37 aus der Apostel-Folge B. 34—45 mit einem aus A und F gebildeten Monogramm unten links. 92 : 64 mm. Einf. Unbeschrieben. Rohe Arbeit um 1530.

Monogrammist AG

6—9. Die Passion. 4 Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20.

6. Das Gebet am Oelberg. B. 4. I. Etat. Auf der Rückseite der Sammlerstempel Fagan 474.

7. Christus am Kreuz. B. 10. III. Etat.

8. Die Grablegung. B. 11. III. Etat.

9. Die Auferstehung. B. 13. III. Etat.

(9a). Die Höllenfahrt. Betrügliche Copie nach B. 12 der Passionsfolge. Repertorium IX. 378. 11.

Passavant erwähnt (II. 128. 31), auch als in Bamberg befindlich, das kleine Würzburger Wappen aus der Agenda ecclesiastica dioecesis herbipolensis von 1482 [18]). Bei dem auf der Kgl. Bibliothek befindlichen Exemplar dieses Buches ist jedoch gerade Blatt 6 herausgeschnitten und durch eine Federcopie ersetzt. Der Stich ist auf der Rückseite unter dem Privileg ebenfalls, wenngleich mit weniger Geschicklichkeit mit Feder und Tusche copirt.

Wenzel von Olmütz.

10. Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51. nach Dürer. Moderner Abdruck.

---

[18]) Vergl. Repertorium IX. 5. 4. und 378. 4.

Meister MZ

(10a). Die Frau mit der Eule. B. 21. Die betrügliche Copie.

Monogrammist S·X·H·

. 11. Die Madonna mit der Meerkatze. B. VI. 391. 2. nach Dürer. I. Etat vor der Verkleinerung der Platte. Vergl. Wessely [19]) Nr. 233. Auf der Rückseite der Gegendruck von 10 Wappenschablonen eines Stechers der Richtung von Virgil Solis.

Monogrammist S W

12. Die Gefangennahme. B. VIII. 7. 2. Lehrs, Kat. d. German. Mus. 86. 167. Moderner Abdruck und ein alter, an welchem jedoch die rechte obere Ecke fehlt.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister mit den Bandrollen.

13. König Artur. Fragment des dritten Blattes der neun Helden der Vorzeit. P. II. 21. 34—42. Lehrs 29. 4—6. Von der ganzen aus drei Blättern bestehenden Folge ist nur ein vollständiges Exemplar im British Museum bekannt [20]). Das Bamberger Fragment enthält nur die erste Figur (a.) des dritten Blattes P. 40—42. Die Unterschrift fehlt, der Stich ist stark restaurirt und ringsum ergänzt. Er misst 199 : 107 mm. Bl.

Meister IAM von Zwolle.

14. St. Christoph. B. VI. 97. 12. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Dasselbe Wasserzeichen findet sich in dem Abdruck der Albertina. Bisher kenne ich nur noch ein drittes Exemplar, nämlich in der Wiener Hofbibliothek.

(14a). Die Anbetung der Könige. Freie Imitation nach dem Stich B. VI. 90. 1. vom Monogrammisten P M 125 : 88 mm. Einf. Heller, Zusätze p. 135. P. IV. 226. 27. Nagler, Monogr. IV. 2045. 5.

Die Abhängigkeit dieser schon der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörigen Arbeit von dem Stich des Meisters von Zwolle ist von Heller, Passavant und Nagler übersehen worden.

Meister FVB

15. St. Philippus. B. 10. Aus der Folge der grossen Apostel B. VI. 82. 5—17. W. Herz mit dem Kreuz.

Israhel van Meckenem.

16—17. Die zwölf Apostel. Blatt 4 und 6 aus der Folge B. 79—84.

16. SS. Bartholomäus und Philippus. B. 82. W. Bekröntes Lilienwappen. Sammlerstempel Fagan 169.

---

[19]) Die Kupferstichsammlung der Kgl. Museen zu Berlin. Leipzig 1874.

[20]) Bei Willshire (Cat. II. 150. H. 11.) findet sich die irrige Angabe, dass sich die ganze Folge auch in Bamberg befinde.

17. SS. Mathias und Judas Thaddäus. B. 84. Von Bartsch irrig für Matthäus und Simon gehalten. Mit demselben Wasserzeichen und Stempel.

C. Anonyme Meister.

18. Christus am Kreuz. P. II. 221. 78. Sehr alterthümliche Arbeit. Der weiche und flüssige Faltenwurf entspricht noch ganz der Manier vor 1450. Der Stich rührt von derselben Hand her wie der hl. Wolfgang P. II. 234. 161. und SS. Benedict und Romanus P. II. 94. 58 und 236. 173. Die vier Exemplare der Wiener Hofbibliothek befanden sich mit Abdrücken der genannten beiden Stiche zusammen in Handschriften der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts aus Kloster Mondsee. Friedrich von Bartsch [21]) ist der Meinung, dass diese Blätter von kunsttreibenden Mönchen jenes Klosters herrühren, da sich dieselben Stiche mehrfältig in den Schriftbänden der dortigen Bibliothek eingeklebt finden. Der mangelhafte Abzug aller Exemplare würde dann von den unzulänglichen Pressmitteln oder geringer Praxis herrühren, sowie auch die Zeichnung eher die Hand eines Dilettanten als die eines ausübenden Künstlers erkennen lässt. Durch diese Ansicht würde sich auch der alterthümliche Stil der Zeichnung erklären, da die van Eyck'sche Kunstweise vermuthlich erst spät bei den Mönchen des weltentlegenen Klosters Eingang fand. — Ein sechstes Exemplar dieses Stiches, jetzt im Berliner Kabinet, wird bereits von Duchesne [22]) erwähnt, der es bei v. Nagler sah. Es stammt aus der Sammlung v. Stengel, bei deren Auction es Nagler 1825 erwarb.

VII.

Stuttgart.

Museum der bildenden Künste.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Die Madonna mit dem Buch auf der Mondsichel. B. VI. 15. 33. Lichtdruck in Gutekunst's »Die Kunst für Alle« Taf. 12 (Stuttgarter Exemplar). Zinkographie im Katalog Biegeleben und in den Graphischen Künsten VIII. p. 82 (Berliner Exemplar). Der schöne aber etwas verschnittene Abdruck ist neuerdings (nach 1884) restaurirt. Er fand sich auf der Stuttgarter Bibliothek in dem deutschen Gebetbuch einer Nonne aus Kloster Pfullingen bei Reutlingen.

2. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. p. 49. P. II. 61. 170.

3—4. S. Veronika. P. II. 62. 178. Holzschnitt von E. Sotain in der Gazette des Beaux-Arts 1860. Bd. VII. p. 133. Verkleinerte Zinkotypie nach dem Holzschnitt bei Lostalot, Les procédés de la gravure p. 25. Fig. 7. (als »Albrecht Dürer«!!) zwei verschiedene Plattenzustände:

I. Etat. Vor der Retouche.

II. Etat. Von der völlig ausgedruckten Platte, deren vier Ecken abge-

[21]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien Nr. 1507.

[22]) Voyage d'un Iconophile p. 222.

rundet sind. Contouren und Einfassung sind grob verstärkt. Nach dem ziemlich modernen Papier scheint sich die Platte lange erhalten zu haben.

5. Die Schachpartie im Garten. B. X. 54. 31. P. II. 69. 7. Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 31, Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. IV. Hochätzung nach dem Berliner Exemplar bei Henne am Rhyn, Deutsche Kulturgeschichte Bd. I. p. 292. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Bartsch beschreibt diesen Stich unter den Anonymen und Passavant zählt ihn zu den Arbeiten des sogenannten »Meisters der Sibylle«. Ich denke an anderer Stelle den Beweis zu führen, dass dieser angebliche Schüler des Meisters E S in Wahrheit niemals existirt hat, und dass die sämmtlichen ihm von Passavant [23]) zugeschriebenen Blätter nichts anderes sind als die frühesten Arbeiten des Meisters E S, dessen Hand übrigens Renouvier [24]) bereits in dem vorliegenden Stich richtig erkannte.

Meister des Hausbuches.

6. Der bärtige Mann mit dem leeren Wappenschild. B. X. 46. 16. P. II. 262. 46. Nachstich von Boland in Choix d'estampes rares etc. du musée d'Amsterdam Fig. 48.

Duchesne [25]) schrieb den Stich zuerst dem Meister des Hausbuches zu. Wessely [26]) führt ihn als unbeschrieben auf und giebt irrthümlich eine Armbrust statt des Streithammers an. — Das Stuttgarter Exemplar fand sich unter den Handzeichnungen des Tobias Stimmer, dessen Name: »Tobias Stimmer del.« von unverständiger Hand in den Schild geschrieben wurde.

7. Die drei lebenden und die drei todten Könige. Willshire, Cat. II. 220. H. 103. Heliogravure von Amand-Durand Nr. 39 (Exemplar der Sammlung Malcolm).

Auf der Heliogravure von Amand-Durand ist irriger Weise angegeben, dass sich der Stich im Fitzwilliam-Museum zu Oxford befinde. Willshire berichtigt diesen Irrthum, indem er hervorhebt, dass ausser dem Exemplar bei Mr. Malcolm, von dem sich eine Photographie im British Museum befindet, nur noch ein einziges bekannt sei, nämlich in Stuttgart. Der Abdruck bei Mr. Malcolm ist etwas geringer und ohne Plattenrand. Das Stuttgarter Exemplar dieses geistvoll gezeichneten Stiches ist allerdings vortrefflich und zeigt noch ringsum den vollen Plattenrand (124 : 190 mm. Pl.). Indessen ist das Papier eingetrocknet und knitterig, einzelne Stellen — wie die linke Schulter und das Haar des vom Rücken gesehenen Königs sind sehr ungeschickt mit der Feder ergänzt. Die Heliogravure giebt entfernt keine Vorstellung von der Feinheit und Zartheit des Originals. Die Typen sind vollständig verändert und an Stelle der für den Meister so charakteristischen, silberstiftartigen Schraf-

---

[23]) Bd. II. p. 68—70.

[24]) Des types et des manières etc. (XVe siècle) p. 70.

[25]) Voyage p. 222.

[26]) Die Kupferstichsammlung der Kgl. Museen zu Berlin Nr. 117.

firungen sind Tuschtöne gesetzt, so dass das Blatt den Eindruck einer Bisterzeichnung macht.

Willshire verbreitet sich a. a. O. sehr ausführlich über den dargestellten Vorgang, den er auf das bekannte französische Gedicht des 13. Jahrhunderts »Les Trois Mors et les Trois Vis« zurückführt, und dessen älteste Darstellung wohl das berühmte Fresco im Campo santo zu Pisa bildet. — Was die vorliegende Composition betrifft, so scheint es mir evident, dass der Stecher in den drei Skeletten den lebenden Königen ihre eigene vergängliche Herrlichkeit gegenüberstellt, und dass man unter den Todten dieselben drei Könige zu verstehen habe, die man lebend in ihrer irdischen Machtfülle erblickt. Die Skelette tragen wenigstens dieselben Kronen, wie die Könige zu Pferd, und von den letzteren hat der ganz links befindliche wie der todte zu äusserst rechts kurzes Haar, während das Haar der beiden anderen Könige und Skelette lang ist. Diese etwas handgreifliche Symbolik findet sich auf dem Fresco in Pisa nicht.

In Naumann's Archiv (Bd. X. p. 372) erwähnt v. Retberg in einem offenen Brief an Inspector Weiser in Stuttgart eine Darstellung von drei Rittern, die durch drei Todtengerippe überfallen (?) werden. Er habe das Blatt früher unter ungünstigen Verhältnissen auf Holz aufgezogen in Stuttgart gesehen und es für einen Holzschnitt gehalten. Weiser erkläre es aber für eine Handzeichnung. Dieser letztere Umstand zusammengehalten mit dem Fundort (Stuttgart) und der seltenen Darstellung lässt mich vermuthen, dass es sich um unseren Kupferstich handle, der, wie alle Arbeiten des Hausbuch-Meisters, einer Silberstiftzeichnung ähnlich sieht. Einzig der Umstand, dass das Blatt auf dunklem Grunde weiss gehöht sei, wie Retberg angibt, würde wenigstens zu dem heutigen Zustande des uncolorirten Stiches nicht passen [27]).

Martin Schongauer.

8. Die Geburt Christi. B. 4.*

9. Die Anbetung der Könige. B. 6.** W. Lilienwappen mit angehängtem f.

10—15. Die Passion. 6 Blatt aus der Folge B. 9—20.

10. Das Gebet am Oelberg. B. 9.*

11. Christus vor Annas. B. 11.**

12. Christus vor Pilatus. B. 14.

13. Die Kreuztragung. B. 16.

(13a.) Christus am Kreuz, Copie vom Monogrammisten S ✝ r nach B. 17. 162 : 116 mm. Einf. B. VI. 410. 9. Diese rohe Arbeit gehört schon dem 16. Jahrhundert an, wie die Jahreszahl 1511 auf der dazu gehörigen Kreuztragung B. VI. 410. 8. in der Wiener Hofbibliothek bezeugt. Bartsch erwähnt nicht, dass die Worte MARIA HILF MIR im Nimbus des Johannes

---

[27]) Das Blatt ist doch nicht identisch mit dem Kupferstich, sondern befindet sich, laut freundlicher Mittheilung des Herrn Prof. Kräutle, in der Alterthumssammlung zu Stuttgart, nicht im Kupferstichkabinet.

verkehrt stehen. Man könnte danach den Stich für den Abdruck einer Zierplatte halten, wenn die richtige Stellung des Monogramms nicht dagegen spräche.

14. Die Grablegung. B. 18.**

15. Die Auferstehung. B. 20.***

16. Die Kreuztragung. B. 21. Schlechtes Exemplar, zerrissen und aufgezogen.

(16a.) Christus am Kreuz. Copie nach B. 22. mit dem Monogramm ·S·A·H· B. VI. 391. 1. Ich erwähne diese Copie hier nur, weil sie Bartsch in das Werk des Monogrammisten S A H aufgenommen hat. Der Stich ist aber sicher nicht von derselben Hand wie die gute Copie nach Dürer's Madonna mit der Meerkatze B. VI. 391. 2, von der auch das Monogramm verschiedene Abweichungen zeigt, sondern offenbar ein jämmerliches Pasticcio des vorigen Jahrhunderts, wie deren einige mit Schongauer's Marke [28]) existiren.

17. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.*** W. Profilkopf.

18. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.

19. St. Matthäus. B. 41. aus der Apostelfolge B. 34—45.

20. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.* W. p mit der Blume.

21.* St. Georg. Gegenseitige Copie nach B. 50. 56 : 74 mm. Einf. Unbeschrieben. Diese Copie ist nicht identisch mit den beiden gegenseitigen Copien in Dresden. Man erkennt sie an drei horizontalen Linien von verschiedener Länge oben über der Einfassung und an zwei kurzen nach links abwärts gerichteten Stichelkratzern über dem Horizont ganz rechts nahe der Einfassung.

22. St. Michael. B. 58.

23. Das segnende Jesuskind. B. 67.

24. Der thronende Heiland. B. 70. III. Etat mit der Adresse ex rechts von der Chiffre. Die Platte ist in der Höhe verschnitten, wahrscheinlich wegen eines Loches, das man auf dem matten II. Etat im Dresdener Kabinet oben in der Mitte am Thronhimmel wahrnimmt. Sie misst nur 166 : 124 mm, statt 171 : 124 mm.

Dieser Plattenzustand ist nirgends beschrieben und ich habe auch nie bisher ein zweites Exemplar davon angetroffen.

25. Der Greif. Gegenseitige Copie nach B. 93. B. VI. 159. 93. Cop. und 175. 17. und 182. 75. Zarte Arbeit eines geübten Stechers, der aber wohl schon dem 16. Jahrhundert angehört.

26. Der wilde Mann mit dem Windhundwappen. B. 103.

Meister BM

27. Das Urtheil Salomonis. B. VI. 392. 1. P. II. 124. 1. I. Etat vor Hinzufügung des von Wolken umgebenen Stückchens Himmel links von der

---

[28]) Das Stuttgarter Kabinet besitzt mehrere derartige Fälschungen, z. B. die Marien am Grabe P. II. 113. B., die Beweinung Christi (Nagler, Mon. IV. 2149. 3). Auch die von Passavant (II. 291. 1.) unter dem Monogramm M G beschriebene Halbfigur eines Mannes gehört in diese Kategorie. Eine Liste dieser Fälschungen wird der Artikel über St. Gallen enthalten.

Rückwand des Thrones. W. Grosser Ochsenkopf mit fünfblättriger Blume und Krone an der Stange. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part. III. Pl. VIII. Autotypie von der Autotype-Company Nr. 314 (beide nach dem I. Etat in London). Photographie von Braun Nr. 196 (II. Etat in Dresden).

Nach Passavant wäre der I. Zustand der Platte jener mit der Wolke, welche im II. Etat getilgt sein soll. Willshire [29]), der im British Museum beide Plattenzustände vor sich hatte, giebt jedoch das umgekehrte Verhältniss an, wie mir scheint, mit Recht.

Im Museum zu Weimar befindet sich eine Federzeichnung von der Gegenseite, welche bis auf das fehlende Monogramm mit dem Kupferstich genau übereinstimmt. Der Grund über den Köpfen ist weiss, und die Angabe des Himmels durch Schraffirung und Wolken neben der Rückwand des Thrones fehlt wie im I. Etat des Stiches. Die Zeichnung misst 307 : 425 mm. (der Stich 297 : 416 mm. Pl.) und stammt aus den Sammlungen Sternberg-Manderscheid [30]) und Heimsoeth [31]). Sie ist sehr sorgfältig mit bräunlich schwarzer Tinte ausgeführt und, da die obere und untere Ecke auf der rechten Seite angebrannt sind, aufgezogen, so dass man ein Wasserzeichen nicht wahrnimmt. Im Katalog Sternberg wurde das Blatt Martin Schongauer zugeschrieben und Prestel bemerkt im Katalog Heimsoeth a. a. O., dass eine Schongauer-Zeichnung im Städel'schen Institut ebenfalls an den Ecken der rechten Seite Brandspuren zeige, und dass er noch andere deutsche Zeichnungen des 15. Jahrhunderts gesehen habe, welche alle in derselben Weise beschädigt seien und daher wohl sämmtlich zu einer und derselben Sammlung gehört haben. — Diese Zeichnungen stammen jedoch alle wie die Weimarer aus der Sammlung Sternberg-Manderscheid, wo viele Blätter auf der rechten Seite angebrannt waren [32]). Da sich diese Brandstellen aber auch bei späteren Zeichnungen der genannten Sammlung (z. B. Kat. V. Nr. 514, 516, 519 aus dem 17. Jahrhundert) finden, so ist der Zeitpunkt ihrer Beschädigung ohne Belang für ihre Zusammengehörigkeit in früherer Zeit.

Die Federzeichnung in Weimar gilt daselbst als die Originalzeichnung für den Stich, und obwohl mir dies nach freundlichen Mittheilungen von C. Ruland in Anbetracht ihrer Gegenseitigkeit sehr glaubwürdig schien, bin ich doch nach Autopsie des Blattes zweifelhaft geworden. Dasselbe hat in den Köpfen etwas Unfreies, die Federführung ist ängstlich und die Composition deckt sich zu genau mit dem Stich. Wäre die Zeichnung nicht gegenseitig, so würde ich keinen Augenblick zögern, sie für eine Copie nach dem Kupferstich zu halten. — Am meisten Wahrscheinlichkeit möchte noch die Annahme für sich haben, dass dem Blatt eine Originalzeichnung Schongauer's zu Grunde liegt, und dass jenes verschollene Original auch vom

---

[29]) Cat. II. 238. J. 10.

[30]) Kat. Sternberg-Manderscheid. Dresden 1845. Bd. V. Nr. 499 (10 Thlr. 25 Ngr.)

[31]) Kat. Heimsoeth. Frankfurt a. M. 1879. Nr. 109 (345 Mk.).

[32]) Vergl. Kat. V Nr. 331, 332, 334, 390, 410, 496, 500, 502, 505, 603, 604, 605, 608 etc. etc.

Meister B M gestochen wurde. Dieser Sachverhalt würde zugleich den Schongauerischen Charakter der Köpfe erklären, welcher im Salomo-Urtheil viel auffälliger ist, als auf allen anderen Stichen des B M. Dass der Kupferstich nicht nach einer Zeichnung des Stechers, sondern nach einer fremden gar nicht für die gegenseitige Wiedergabe berechneten Vorlage gefertigt sei, geht übrigens, abgesehen von einer gewissen Lahmheit der gestochenen Darstellung gegenüber der Zeichnung in Weimar, aus einigen scheinbar unwesentlichen, aber doch beachtenswerthen Zügen hervor. Der König hält im Stich das Scepter in der Rechten und begleitet seinen Spruch mit einer Geste der linken Hand. Auf den beiden Darstellungen des Salomo-Urtheils vom Meister E S (B. 7.) und dem Meister FVB (B. 2.) ist dies gerade umgekehrt der Fall, also wie auf der Weimarer Zeichnung. Der Henker, welcher nach dem Kinde greift, hält im Stich sein Schwert mit der Linken und trägt die Scheide an der rechten Seite. Ferner sitzen die Knöpfe am zugeknöpften Mantel des Königs und am Rock des bartlosen Mannes neben dem Thron, der das Kind hält, auf der verkehrten Seite, nämlich auf der rechten Seite der Brust, statt auf der linken. — Aber stärker als alle diese Einzelheiten spricht der Charakter der Zeichnung, der Typus und die feine Individualisirung der Köpfe, die Formensprache der ganzen Composition für Schongauer's geistige Urheberschaft, an der auch kaum zu zweifeln wäre, wenn uns nicht ein günstiger Zufall die Federzeichnung in Weimar erhalten hätte.

28. Die Madonna auf der Rasenbank nach rechts gewendet. P. II. 125. 7. W. Sehr breiter Ochsenkopf mit vierblättriger Blume. Das Monogramm des Stechers ist ausradirt.

Monogrammist [Monogramm]

29—40. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. I. Etat.

41—48. Dieselbe Folge. Repertorium IX. 6. 9—20. IV. Etat. Diese Ausgabe in Buchform von 1631 enthält nur die acht ersten Blätter der Folge auf p. 3, 7, 11, 15, 19, 23, 25 u. 27. Leider habe ich a. a. O. übersehen, dass das Monogramm des Retoucheurs der Platten [Monogramm] auf den Blättern der Ausgabe in Stuttgart fehlt. Danach ist also dieser vermeintliche IV. Etat wahrscheinlich identisch mit dem II. Etat [33]) und die Retouche des Monogrammisten [Monogramm] kann nicht vor 1631 stattgefunden haben.

49. Der Heiland auf dem Thron. B. VI. 351. 16. Repertorium IX. 10. 23. nach Schongauer.

50. Der Tod Mariä. B. VI. 351. 17. Repertorium IX. 10. 24. und 379. 24. nach Schongauer. W. Hirsch.

Monogrammist W [Monogramm] H

51. Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. nach Schongauer. W. Reichsadler.

---

[33]) Repertorium IX. p. 7: »Retouchirt und mit Hinzufügungen auf einigen Blättern. Auf der Rückseite deutscher Text.«

Wenzel von Olmütz.

52. Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. VI. 325. 17. nach Schongauer. II. Etat. Rechts unter dem Knoten des Lendentuches Christi ist auf der Brüstung ein M und rechts davon, neben der Wurzel des Astes rechts ein kleines Blatt hinzugefügt. Die Platte ist ganz ausgedruckt. Von diesem Plattenzustand ist mir bisher kein zweites Exemplar bekannt geworden. Der Stich zählt ausnahmsweise zu jenen Arbeiten Wenzel's, welche häufiger in guten alten Drucken vorkommen, als in neueren. Alte Abdrücke finden sich z. B. in Berlin, Dresden, Kabinet und Sammlung Friedrich August II., London, Nürnberg und Wien, Albertina. Ein schwacher neuerer Abdruck im Münchener Kabinet gehört noch dem I. Etat an.

53. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie. Vergl. Lehrs, Kat. des Germ. Museums 34. 161.

Mair von Landshut.

54. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Man erkennt dieselbe am leichtesten daran, dass die rechte Vertikallinie der Namenstafel die Einfassung unten nicht überschreitet, während dies im Original der Fall ist. Dasselbe gilt von der rechten Grenzlinie der dunklen Quader unter dem Hinterfuss des Hundes. Diese reicht in der Copie nur bis zur Einfassung, im Original geht sie darüber hinaus. 226 : 167 mm. Einf.

Diese Copie ist von rauher Behandlung und unterscheidet sich auch durch die geringere Zeichnung und das mangelnde Gefühl im Ausdruck sehr wesentlich vom Original, obwohl viele Stichelglitscher und andere Zufälligkeiten, sogar einige Risse in der Platte unten links am Gebäude mit copirt sind.

Es ist sonderbar, dass Bartsch den Stich als »pièce douteuse« am Schluss der Arbeiten Mairs beschreibt und sagt, er sei nur im Geschmack dieses Stechers behandelt, da er in der Albertina nicht nur die Copie, sondern das ungemein seltene Original [34]) vor sich hatte.

Meister MZ

55. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.

56. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. W. Wappen.

57. S. Ursula. B. 10.

58. S. Catharina. B. 11.

59. Die Umarmung. B. 15.**

60. Aristoteles und Phyllis. B. 18.*** W. Grosser Ochsenkopf mit dem Caduceus.

61. Die vier Krieger. B. 20.

62. Die Frau mit der Eule. B. 21. Die betrügliche Copie.

---

[34]) Ausser dem Wiener Exemplar ist mir nur noch ein einziges bekannt, das 1873 aus der Sammlung Durazzo für 101 fl. an Eugen Felix gelangte.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister mit den Bandrollen.

63. St. Jacobus minor [35]). P. II. 18. 22. Bisher war nur ein Exemplar dieses Stiches in Paris bekannt. Der Stuttgarter Abdruck ist oben stark verschnitten, und die Figur zum Pausen durchstichelt. Unten und rechts nimmt man noch den Platteneindruck wahr.

Aus derselben Folge ist nur noch ein Blatt: St. Johannes P. II. 18. 21. in Paris bekannt [36]). Heinecken [37]) erwähnt die Folge summarisch, wird aber wahrscheinlich wie Renouvier [38]) nur die beiden Blätter in Paris gekannt haben. Der belgische Ikonograph giebt übrigens irrig an, dass Bartsch die ganze Folge unter den Anonymen beschrieben habe. Er verwechselt sie wohl mit der kleineren Folge vom Meister der Berliner Passion B. X. 17. 15—27.

Meister der Berliner Passion [39]).

64.* Die Kreuzabnahme. Der todte Heiland wird von dem links auf der Leiter stehenden bärtigen Nicodemus an einem Strick herabgelassen und unten rechts von dem ebenfalls bärtigen Joseph von Arimathia in einem Tuch aufgefangen. Johannes zur Linken in flatterndem Mantel fasst die Beine Christi. Hinter ihm trocknet Maria mit dem Mantel ihre Thränen, und dahinter bemerkt man noch eine heilige Frau. Rechts im Grunde auf einem Hügel Gebäude und ein Baum, zu dem zwei Vögel fliegen. Im Vordergrund rechts felsiger Boden und vor dem Kreuz Schädel und Knochen. Kreuz und Leiter überschreiten oben die Einfassung. 80 : 59 mm. Einf. [40]). Unbeschrieben. Dieser Stich gehört als sechstes Blatt in eine Folge der Passion, aus welcher bisher neun Blatt bekannt sind, nämlich:

1. Die Gefangennahme. P. II. 202. 1. Berlin.
2. Die Kreuztragung. P. II. 202. 2. Berlin.
3. Die Entkleidung. P. II. 202. 3. Berlin.
4. Die Kreuzigung. P. II. 203. 4. Berlin.
5. Christus am Kreuz. Unbeschrieben. Hamburg.
7. Die Beweinung des todten Heilands. P. II. 203. 5. Berlin.
8. Die Höllenfahrt. P. II. 203. 7. Berlin. Hamburg.
9. Die Auferstehung. P. II. 203. 6. und P. III. 499. 258. Berlin. Klein Oels, Sammlung Graf York von Wartenburg (aus der Sammlung Paelinck).

---

[35]) Die Credo-Stelle »Ascendit ad coelos« etc. steht sonst in der Regel beim Simon.

[36]) Vergl. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen. 21. 7—8.

[37]) Neue Nachrichten I. 328. 170.

[38]) Histoire p. 129.

[39]) Ueber diesen originellen niederrheinischen Stecher, von dem ich bis jetzt etwa 50 Blätter kenne, hoffe ich demnächst im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen ausführlicher berichten zu können.

[40]) Die Platte scheint beträchtlich grösser gewesen zu sein, da ihr Eindruck trotz einer Blattgrösse von 90 : 66 mm. nicht sichtbar ist.

Der ausgezeichnete Abdruck der Kreuzabnahme in Stuttgart kommt an Qualität der Auferstehung in Klein Oels gleich. Alle übrigen Blätter der Folge sind nur in ziemlich schwachen Abdrücken erhalten. Die sieben Blätter in Berlin finden sich in einem handschriftlichen Gebetbuch von 1482. Vergl. P. II. 202. 1—7.

Monogrammist I C

65. Die Kreuztragung. B. VI. 385. 8. Blatt 8 aus der Passionsfolge B. VI. 383. 1—12. nach Schongauer. W. p ohne Blume.

Israhel van Meckenem.

66. St. Christoph. B. 90. P. 90. II. Etat. Vergl. Repertorium XI. 220. 66.

67. St. Clemens. Fragment von B. 116. Remargirt und mit falschem Plattenrand versehen. 1884 auf der Auction Freund für 66 Mk. erworben.

68. S. Barbara. B. 122. Die betrügliche Copie P. II. 194. 122. Cop.

(68a.) Der Schmerzensmann zwischen zwei Engeln. B. 138. Die Holzschnittcopie mit der Bezeichnung h · r · z · a · B. VII. 495. 1.

69. Die junge Frau und der tanzende Mann. B. 172.

70. Der Offizier und seine Schöne. B. 182. W. Vierblättrige Blume mit einem Kreuz.

71. Der Herr und die Spinnerin. B. 183.

72. Der Stammbaum Jesse. B. 202. 1884 auf der Auction Freund für 201 Mk. erworben.

73. Die Kartenspieler. B. App. 114. P. 251.

VIII.
Zürich.

Eidgenössisches Polytechnikum.

A. Oberdeutsche Meister.

Monogrammist b x g

1—2. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. VI. 69. 1—12. nach Schongauer.

1. Christus am Oelberg. B. VI. 69. 1.
2. Die Grablegung. B. VI. 72. 10. W. Fünfflämmige Sonne. Aus der 1885 erworbenen Sammlung Landolt.

Martin Schongauer.

3. Die Geburt Christi. B. 4.

4. Die Flucht nach Egypten. B. 7.

5—8. Die Passion. Vier Blatt aus der Folge B. 9—20.

5. Die Gefangennahme. B. 10.
6. Christus vor Pilatus. B. 14.
7. Die Kreuztragung. B. 16.
8. Die Auferstehung. B. 20.

9. Die Kreuztragung. B. 21.

10. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.

11. Die Madonna im Hofe. B. 32.
12. Der Tod Mariä. B. 33.
13—14. Die zwölf Apostel. Zwei Blatt aus der Folge B. 34—45.
13. St. Judas Thaddäus. B. 40.
14. St. Jacobus minor. B. 42 [41]
15. St. Laurentius. B. 56.

Monogrammist [Monogramm]

16—25. Die Passion. Zehn Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. I. Etat. Es fehlen B. 9 und 12. B. 11 scheint ein späterer Plattenzustand.

26. Die Höllenfahrt. Betrügliche Copie nach B. 12. aus vorstehender Folge. Repertorium IX. 378. 11.

27. St. Georg. B. VI. 142. 52. P. II. 112. 52. Repertorium IX. 5. 6.

Monogrammist W [Zeichen] H

28. St. Simon. B. 22. P. 22. Blatt 11 aus der Apostelfolge B. VI. 403. 13—24. P. II. 129. 13—24. Repertorium IX. 18. 13—24. und 381. 13—24. nach Schongauer. Moderner Abdruck der in Basel befindlichen Platte.

29. Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. nach Schongauer.

Wenzel von Olmütz.

30. St. Sebastian. B. VI. 332. 29. nach Schongauer. Moderner Abdruck (?).

31. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie. Vergl. Lehrs, Kat. des German. Mus. 34. 161. Aus der Sammlung Landolt.

32. Der Spaziergang. B. VI. 337. 50. nach Dürer. Aus der Sammlung Landolt. Moderner Abdruck (?)

33. Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51. nach Dürer. Moderner Abdruck.

Meister [Monogramm MZ]

34. Die Madonna am Brunnen. B. 2.

35. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.

36. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.

37. S. Ursula. B. 10.

38. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

39. Memento mori. B. 17.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister FVB

40. St. Philippus. B. 22. Blatt 8 aus der Folge der kleineren Apostel. B. VI. 84. 18—29.

---

[41]) Bartsch verwechselt die Namen beider.

Israhel van Meckenem.

41—44. Die Passion. Vier Blatt aus der Folge B. 10—21.

41. Die Entkleidung. B. 18.

42. Die Kreuzabnahme. B. 19.

43. Die Auferstehung. B. 20.

44. Christus in Emmaus. B. 21.

IX.

Kiel.

Kunsthalle [42]).

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Anbetung der Könige. B. 4. II. Etat von der ganz ausgedruckten, vollständig überarbeiteten Platte. Die Fingernägel an der Hand des Dieners, der rechts die Gaben auspackt, fehlen, ebenso die zarten Schattenangaben auf dem Stern der Fahne. Der obere Contour des Baumes auf dem Felsen im Hintergrunde, der durch die Bogenöffnung sichtbar wird, besteht aus kleinen keilförmigen Vertikalstricheln, im I. Etat aus zarteren horizontalen.

Dieser bisher unbeschriebene Plattenzustand ist identisch mit jenem, der die Jahreszahl 1482 trägt, oder richtiger, jenes ist der III. Etat. Bartsch erwähnt denselben Bd. VI. p. 123 als Retouche eines ungeschickten Stechers, man kann aber selbst bei sorgfältigstem Vergleichen im II. und III. Etat keine wirklich neuen Schraffirungen wahrnehmen, sondern Contouren und Schattenangaben sind in allen Theilen der Darstellung gleichmässig verstärkt, so dass der Stich auf den ersten Blick das Aussehen einer mittelmässigen Copie hat. Zani [43]) und v. Wurzbach [44]) liessen sich auch täuschen und erklärten den III. Etat im Gegensatz zu Bartsch für eine Copie [45]). — Ebenso wurde der II. Etat vor der Jahreszahl 1482 von Nagler für eine Copie vom Anfange des 16. Jahrhunderts gehalten, und zwar mit Berufung auf Börner, der die Buchstaben ABIN im Saum des Mantels, welchen der bärtige Mann mit dem Turban rechts über dem Arm trägt, auf den Copisten beziehen wollte [46]). Diese Buchstaben finden sich jedoch auch im Original, d. h. dem I. Etat an der gleichen Stelle, was Nagler nicht bemerkte, obwohl er richtig hervorhebt, dass in den Gewandsäumen öfter Buchstaben ohne Bedeutung angebracht seien. Eben diesen II. Etat vor der Jahreszahl scheint auch Zani [47]) in der Biblioteca

---

[42]) Obgleich die Abtheilung der deutschen Stiche des 15. Jahrhunderts in dieser dem Schleswig-Holsteinischen Kunstvereine gehörigen Kupferstichsammlung ganz unbedeutend ist, führe ich die wenigen daselbst befindlichen Blätter doch an, weil auch das negative Resultat für die Forschung einigen Werth hat.

[43]) Enciclop. II. 5. p. 219. Cop. A.

[44]) Schongauer p. 45 und 96. 5. Cop.

[45]) Vergl. Repertorium XI. 54. 15.

[46]) Monogrammisten I. 223 und IV. 2149. 3), wo der Verfasser direct von einem »Meister ABIN« spricht.

[47]) Enciclop. II. 5. p. 219. Cop. B.

della Minerva zu Rom vor sich gehabt zu haben, wenn er von einer Copie mit Schongauer's Chiffre an derselben Stelle wie im Original (266 : 172 mm.) spricht.

Die Jahreszahl 1482, welcher v. Wurzbach [48]), Scheibler [49]), v. Seidlitz [50]) und Burckhardt [51]) für die Datirung des Originals Werth beimessen, ist sicherlich apokryph, da schon der Kieler Abdruck des II. Etats vor der Jahreszahl auf einem Papier gezogen ist, das schwerlich noch dem 15. Jahrhundert angehört.

2. Die Kupplerin (mit Schongauer's Monogramm). B. VI. 174. 15. und 180. 60. Vergl. Repertorium XI. 233. 6.

Monogrammist

3. Christus vor Pilatus. B. 6. Blatt 5 aus der Passion B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 8. 5. III. Etat.

Wenzel von Olmütz.

4. Der Raub der Amymone. B. VI. 339. 52. nach Dürer. II. Etat. Vergl. Thausing, Dürer (2. Aufl.) I. p. 220. Moderner Abdruck.

Meister

5. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4.

6. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

7. Die vier Krieger. B. 20.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Israhel van Meckenem.

8. Christus vor Caiphas. B. 12. Blatt 3 aus der Passion B. 10—21. III. Etat [52]). W. Krug mit Stange und Stern.

---

[48]) Schongauer p. 45.

[49]) Repertorium VII. p. 36.

[50]) Ibidem p. 180.

[51]) Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein. Basel 1888. p. 88.

[52]) Vergl. Ackermann im Kunstblatt von 1852. p. 75.

Varia.

Von **Wilhelm Schmidt.**

II.

Grünewald. Fr. Niedermayer (Repertorium VII, S. 257) nennt den Matth. Grünewald als den Urheber des sogenannten Altares der schönen Maria in der Pfarrkirche zu Schwabach. Dieser Altar, der ursprünglich im Jahre 1520 entstand, wurde leider im Jahre 1602 fast gänzlich übermalt, so dass eine genauere Beurtheilung sehr schwer fällt, doch ist immerhin Meister Matthias eine so bezeichnende Künstlerindividualität, dass, im Gegensatz zu den meisten anderen Malern, sein Charakter schwer zu verwischen ist. Ich sehe aber hier nirgends den Stempel seines Geistes; das Werk ist von einem zahmern Künstler, welcher vermuthlich der Dürer'schen Schule angehört hat. Noch erhaltene Einzelheiten auf dem Gemälde erinnern direct an diese, deren Nürnberger Hauptvertreter Hans von Kulmbach ja damals noch lebte. Weiter schreibt Niedermayer dem Grünewald eine hl. Ursula in derselben Kirche zu. Auch hier kann ich mich zu seiner Ansicht nicht bekehren; das Bild, das zur Beurtheilung sehr ungünstig hängt, stammt ebenfalls aus der Dürer'schen Schule. Wie es mit dem von Niedermayer auf der Rückseite entdeckten Monogramm und der Jahreszahl 1523 (nach dem Facsimile zu urtheilen von ziemlich modernen Formen) sich verhält, kann ich nicht sagen, da es nicht möglich war, das Bild abzunehmen. Dagegen stimme ich mit Niedermayer überein, wenn er die Tafel, Christus am Kreuze, von 1503, Nr. 184, in Schleissheim, die von A. Bayersdorfer dem Grünewald zugeschrieben wurde, ihm abspricht. Jedoch mit der Cranach'schen Schule möchte ich das Bild nicht gleich dem Grünewaldbiographen in Beziehung setzen, vielmehr scheint es zur Regensburger Schule entweder geradezu zu gehören oder doch mit ihr eng verwandt zu sein. Die Composition ist eine, besonders für die frühe Zeit, eigenthümliche, nicht minder ist es die Lichtwirkung, die scharf durch den originellen Baumschlag hereinfällt. Auch fehlt es an Geschmacklosigkeiten nicht, so z. B. ist der Wulst, in dem das Schamtuch Christi ausgeht, wunderlich und unmotivirt. Dies Alles, le cachet de l'originalité, wie die Franzosen sagen, hat offenbar den Namen Grünewald hervorgerufen. Man dachte an ein Jugendbild, worin er zu seinem vollkommenen Stile noch nicht durchgedrungen war. Jedoch

erheben sich dagegen schwerwiegende Bedenken. Bei näherem Zergliedern verflüchtigt sich der Grünewald'sche Eindruck, glaube ich, durchaus. Zuerst sind die Typen keineswegs denen auf dem Isenheimer Altare entsprechend. Und wenn unsere Tafel auch ein Jugendbild sein sollte, so müssten wir doch immer darin den Grund, den Keim zu der späteren Auffassung erblicken, sonst schwebten wir ja in der Luft. Auf dem Schleissheimer Gemälde finden sich scharf eingeschnittene Augenhöhlen, klotzige Nasen, schwer wulstige Gewandfalten, ein Charakter, der sich sehr von dem auf den Kolmarer Bildern entfernt. Wenn wirklich dieser Crucifixus von Grünewald gemalt sein sollte, so hat er eben in seiner Jugendzeit ganz anders gemalt und dann jede Brücke hinter sich abgebrochen. Dies anzunehmen nöthigt jedoch nichts. Man darf darum wohl immer noch zugestehen, dass besagtes Bild fortdauernd eine crux interpretum bildet, zur Kategorie der ungelösten Fragen gerechnet werden muss. Meine — hier ganz unmassgebliche — Ansicht ist die, dass es in die Nähe Albrecht Altdorfer's gehört. Ich halte es sogar nicht für ausgeschlossen, dass der Meister von Regensburg selber es gemalt haben könne. Die kräftige Farbe ist entschieden ihm verwandt, und der eigenthümliche Typus der Madonna mit den schweren tiefliegenden Augen, der am Sattel eingedrückten Nase und den hervorstehenden Backenknochen ist ihm zu eigen. Auch die besondere Strauch- und Baumbildung sowie die phantastisch angeordnete Lichtwirkung stimmen ganz gut zu dem poetisch, lyrisch empfindenden Gemüthe Altdorfer's. Ob jedoch der Letztere bereits im Jahre 1503 in der Lage war, ein derartiges Bild zu malen, das bei aller möglichen Jugendlichkeit doch schon eine gewisse eigenthümlich erworbene und fest ausgeprägte Kunstanschauung verräth? Altdorfer war im Jahre 1506 immer noch ein Anfänger, und drei Jahre bedeuten in der Entwicklung eines Mannes Anfangs der 20er Jahre eine Welt. Ich möchte deshalb schüchtern einen andern Vorschlag machen, den ich der geneigten Prüfung meiner gestrengen HH. Collegen zu unterbreiten wage. Man kennt einen Monogrammisten W H, von dem es mehrere Holzschnitte, die Bartsch und Passavant verzeichnen, gibt, und dazu noch eine ganze Menge Zeichnungen. Ich selbst habe ein Blatt, Doppellandschaft, in Band V meines Handzeichnungswerkes (München, Bruckmann) veröffentlicht. Nach verschiedenen bezeichneten Blättern sowie nach der Analogie der Holzschnitte lassen sich ziemlich leicht die Zeichnungen unseres Monogrammisten bestimmen, den Paul Behaim in seinem bekannten Katalog von 1618 »Wolff Hueber« nennt. Meistens gelten diese Zeichnungen als Altdorfer. In Erlangen konnte ich z. B. eine ganze Anzahl zusammenstellen. In Pest sind besonders viele, von denen einige, wenn ich mich recht erinnere, sehr frühe Daten (1504, 1505?) tragen. Leider habe ich mir die letzteren nicht genau gemerkt. Nun stimmen aber die Zeichnungen und Holzschnitte so sehr mit dem Schleissheimer Bilde überein, dass ich darin den gleichen Meister vermuthe. Huber's »Force« sind keineswegs die Figuren, die ziemlich schlecht gezeichnet zu sein pflegen, sondern die Landschaften, und er scheint hier als der wahrscheinlich ältere eher auf Altdorfer eingewirkt zu haben, als Altdorfer auf ihn. Jedenfalls ist er eine merkwürdige Erscheinung, die etwas Dilettantenhaftes an sich hat, und er ist vielleicht nur

deshalb kein bedeutenderer Meister geworden, weil er etwa nicht in der Lage war, sich eine entsprechende Ausbildung zu sichern. Huber hat Naturgefühl und Phantasie; es dürfte ihm fortan in der Geschichte der deutschen Kunst besonders hinsichtlich des landschaftlichen Theiles eine grössere Aufmerksamkeit geschenkt werden, als bisher. Nun sind, wie gesagt, die Analogien in seinen Blättern und dem Schleissheimer Bilde sehr auffallend, sowohl was die menschlichen Gestalten als die landschaftliche Umgebung anbelangt. Die phantastische Lichtwirkung und der Baumschlag, die zungenförmige Bildung des Ufers stimmen besonders. Kleinigkeiten, wie Ohren und Finger, spielen ja heutzutage in der Kennerschaft ihre bedeutende Rolle, so möchte ich denn auch aufmerksam machen, dass die Behandlung der dürren Zweige auf der Tafel sich genau mit solchen auf den Zeichnungen deckt.

Wolgemut. Ich habe unterdessen die Schwabacher Bilder wiederholt gesehen, 1887 und 1888, und habe beidemal dieselbe Anschauung erhalten, nämlich, dass die beiden Heiligen Martinus (mit der Jahreszahl 1506) und Johannes d. T. von Wolgemut wirklich herrühren. Obwohl man, wie Seidlitz mit Recht sagt, in diesen beiden Figuren bereits die neuere Zeit merkt, so ist doch die Malerei noch so sehr wolgemutisch, dass man an Michel's Hand füglich nicht zweifeln kann. Auch für die Staffelbilder, ferner für die leider sehr zerstörte Rückwand des Altares ist er verantwortlich zu machen. Das Uebrige zeigt einen anderen bereits von Dürer'scher Richtung beeinflussten Charakter.

Dürer. Robert Vischer bringt auf S. 404 seiner verdienstlichen »Studien« eine Deutung der bekannten Inschrift auf einer Dürerzeichnung des britischen Museums; ich kann dieser Deutung jedoch nicht beistimmen. Ich glaube, dass mit »Wolgemut's Haus« die allgemeine Ortsbestimmung angegeben ist, welcher sich die nähere Specificirung der Oertlichkeit »auf dem oberen Boden« und »in dem hinteren Haus« anschliesst. Wie sehr es dem Schreiber daran lag, genau die Localität anzugeben, ist ersichtlich; so würde er wohl nicht die allgemeine Hausangabe versäumt und sich mit einem »Hinterhause« und einem »oberen Boden« begnügt haben, er erwähnt sogar noch den bei der Entstehung anwesenden Lomayer. Die Zeichnung liefert meines Erachtens bloss den Beweis, dass Dürer bereits als Knabe in Wolgemut's Hause sich herumtrieb, noch bevor er überhaupt Malerlehrling geworden war. Es ist kein Grund daran zu denken, dass Dürer in Wolgemut's Hause zu einem andern Lehrer als Wolgemut selbst gekommen sei. Vischer scheint die naive Ausdrucksweise der alten Zeit zu sehr unter die Kelter moderner Reflexion gebracht zu haben.

Jan van Scorel. Der holländische Maler Jan van Scorel steht seit 7 Jahren im Vordergrund der Debatte. Den Anlass gab die Ueberbringung des Altarwerkes von Obervellach nach Wien, wo er im Jahre 1881 restaurirt wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde auch die Aufschrift entdeckt, welche ich mit Bayersdorfer und Schellein lese: Joannes Scorel9 hollandin9 pictorie amator pingebat; ausserdem trägt der Altar das Entstehungsdatum 1520. Zuerst versuchte Prof. K. Justi eine Zusammenstellung der Nachrichten über Scorel (Jahrb.

d. preuss. Kunstsamml. III, S. 193 f.), während vom Standpunkt der Kennerschaft Scheibler und Bode ein Verzeichniss der Gemälde beifügten, die sie ihm zuschreiben zu können glaubten. A. v. Wurzbach kam dann in der Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, S. 46 f., auf den Künstler zu reden, dem er die Bilder beimass, die sonst auf den Meister des Todes Mariä getauft sind. Diese Ansicht wurde von Scheibler, Repertorium VII, S. 59 f., bekämpft. Scheibler urtheilte allerdings bloss nach den Photographien des Obervellacher Werkes, ein sonst sehr gewagtes Unternehmen, jedoch ist die Nichtverwandtschaft dieses Altares mit dem Bilde des »Todes Mariä« so auffallend, dass er es nicht ohne Berechtigung thun konnte. Ich selbst habe in der Nummer vom 17. November 1887 der Kunstchronik bei Gelegenheit der Einverleibung des Universitätsaltares in die Münchener Pinakothek darauf hingewiesen, dass die sogenannten »Altdorfer« in Augsburg und München ebenfalls von Scorel zu sein scheinen. Ich habe nun vor Kurzem das Obervellacher Bild selbst gesehen und kann nun definitiv bestätigen, dass es in der That die gleiche Hand zeigt.

Die Kirche zu Obervellach ist im spätgothischen Stile gebaut, sie liegt in dem höheren Theile des Marktes unweit des Weges zum Uebergang über den Mallnitzer Tauern; im Hintergrunde erglänzen die Eisfelder des Centralgebirges, und über der reissenden Möll schaut der gewaltige, dunkle Polinik herein. Als ich zu dem intelligenten und freundlichen Messner Herrn Hattenberger kam, war sein Erstes, mich aufmerksam zu machen, dass die Farben des Altares an Helle und Klarheit durch die Restauration verloren hätten; es ist nämlich, wie mir scheint, ein Asphaltfirniss oder sonst etwas Trübendes zur Dämpfung darüber gezogen worden. Ueberhaupt bedürfte das Bild einer neuen Restauration, denn die alte ist sehr mangelhaft gewesen. Herr Hattenberger machte mir die genaueste Untersuchung des Werkes möglich. Das Ergebniss war, dass in der That dieser Flügelaltar, der Augsburger von 1517, das Universitätsbild und die kleine Beweinung Christi in der Pinakothek (Nr. 292) von einer Hand sind. Zwischen dem Hauptwerke in Augsburg und dem Obervellacher Gemälde liegen allerdings drei Jahre, eine Zeit, die in der Jugend eines Künstlers von Bedeutung ist (Scorel, geb. 1495, war 1517 22 Jahre, 1520 25 Jahre alt), und so dürfen wir uns nicht wundern, wenn das Kärntner Bild vollkommener und durchgebildeter erscheint, jedoch sind der Berührungspunkte so viele, dass wir an der gleichen Hand nicht zweifeln können. Das Scharfe, Steinartige der Modellirung, die Gesichtstypen, so weit natürlich sie nicht individuelle Porträts zeigen sollen, was auf dem Bilde von 1520 eine nicht zu übersehende Rolle spielt, die weissliche Carnation, die klare, durchsichtige Malerei, die runde Form der Bäume, in denen das Laub eigenthümlich getüpfelt ist, der charakteristische Faltenwurf, das ist Alles identisch. Scorel liebt u. A. ein schillerndes Gewand, das weissröthlich in den Lichtern changirt und in den Schatten in's Blau übergeht; diese Eigenthümlichkeit, die er von Dürer gelernt haben dürfte, ist höchst charakteristisch für sämmtliche Bilder, auch für das zu Obervellach. Nicht minder kennzeichnend ist die perückenartige Haarbehandlung, wo der Maler blonde Locken geben wollte: das Haar ist röthlichbraun untermalt und mit ockerartigem Gelb scharf im Einzelnen

ausgeführt; auch dies ist sämmtlichen Bildern gemeinsam, man vergleiche z. B. nur die Lockenperücke des hl. Johannes auf Nr. 292 mit denjenigen der beiden Knaben zur Linken auf dem Obervellacher Mittelbild. Was die Faltenbildung anbelangt, so vergleiche man u. A. den Faltenwurf des von der Rückseite dargestellten Mannes, der den Schwamm trägt, auf dem Augsburger Bild, mit dem des linksstehenden Knaben auf dem Obervellacher. Für die Formbildung ist u. A. der Vergleich der linken Hand der hl. Margaretha auf dem Münchener Flügel mit der rechten der linksstehenden Frau und der linken der rechtsstehenden auf dem Obervellacher höchst belehrend. Der Meinung bin ich übrigens nicht, dass die beiden Gemälde auf den Aussenseiten der Kärntner Flügel, die Geisselung Christi und die Scene mit dem Schweisstuche darstellend, nicht von Scorel herrühren sollen; sie sind etwas flüchtiger gemalt, aber von der gleichen Hand wie das Uebrige; die Behandlung und die Typen sind ganz die Scorel'schen, das wird jede genauere Vergleichung im Ganzen und Einzelnen ergeben. Interessant gewissermassen als verbindendes Glied dieser Tafeln ist das Bildniss des Brixener Domherrn Dr. Gregorius Angerer, am 2. Juli 1519 vollendet, das eine Zierde des Ferdinandeums zu Innsbruck bildet (Nr. 80 Cab.). Es wurde von Jac. Burckhardt dem jüngeren Hans Holbein zugeschrieben, jedoch fand Prof. H. Semper mit Recht die Malerei des Augsburger Kreuzigungsbildes darin und nannte es danach Altdorfer. Sehr treffend ist Semper's Charakteristik: »Die klare, schimmernde, coloristisch feine, doch etwas kühle Farbengebung, sowie die bei feinster Durchführung wahrhaft plastische, fast metallische Modellirung.« Ich hatte eine Photographie dieses Bildnisses in Obervellach bei mir, und es war schlagend zu sehen, wie dasselbe mit dem grossen Altare übereinstimmt.

In allen diesen Gemälden ist der ursprüngliche Niederländer vor uns sichtbar und Scorel vergisst auch nicht, bei der hl. Margaretha des Universitätsaltares und der hl. Magdalena, die die Hände ringt, des Augsburger Altares, das niederländische Häubchen mit anzubringen. Bemerkenswerth ist es auch, dass unter den drei erhaltenen Flügelaltären bei zweien die Aussenseiten in steinfarbiger Weise bemalt sind, wie es allerdings bei den Oberdeutschen nicht ganz ausgeschlossen, jedoch bei den Niederländern weit vorwiegend und als Charakteristicum in Gebrauch war. Die scharfe, tüpfelige, metallische Behandlung hat Scorel seinem Lehrer Jacob Cornelisz zu verdanken, und Dürer's Einfluss scheint sich allein auf gewisse Erscheinungen der Gewandbildung und -Färbung zu beschränken.

Meister vom Tode Mariä. Dass dieser Meister eng mit der niederländischen Kunst verbunden ist, erscheint zweifellos, doch möchte ich die neuere Ansicht, er sei ein geborner Niederländer gewesen, nicht unbedingt annehmen. Es ist ja möglich, dass ein solcher in Köln einwanderte und Formen aufnahm, die der einheimischen Kunst angehören. Er kann aber schon von Haus aus der kölnischen Malerei angehört haben und nur auf seinen Wanderungen mit niederländischer Kunst durchdrungen worden sein. Sympathischer ist mir die letztere Annahme, denn dass der Meister mit der Kölner Tradition zusammenhängt, lehrt ja bloss ein Gang durch das städtische Museum.

Weiche Auffassung, zarte Kopfbildung, Eigenthümlichkeiten der Färbung etc. Vielleicht ist er mit dem Maler Johann Voess identisch, der zu Köln zwischen 1508 und 1533 (machte am 29. Juli letzteren Jahres sein Testament) vorkommt und einen grossen Theil der Häuser »zum Karbunkel« und »zum Alden Grynne«, die seiner Zeit dem Dombildmeister Stephan Lochner gehört hatten, besass; unter dem 4. August 1533 wurden dieselben durch die Tochter des Voess Styngin dem Maler Barth. Bruyn als Eigenthum übertragen. Diese Verbindung von Voess und Bruyn, der ja künstlerisch eng mit dem Meister des Todes Mariä zusammenhängt, gibt immerhin zu denken. Eventuell käme auch der zwischen 1506 und 1533 in Köln vorkommende Maler Johann von Düren in Betracht.

Innsbruck. Die Galerie des Ferdinandeums hat in den letzten Jahren recht ansehnliche Bereicherungen erfahren, theils durch die Hinterlassenschaften der Brüder Wieser, theils durch verschiedene glückliche Ankäufe. Auf diese Weise war es auch möglich geworden, den niederländischen Saal einheitlich zu gestalten; die Kunstsection, unterstützt durch den vortrefflichen Custos Fischnaler, hat dies auch in verständnissvoller Weise durchgeführt. Speciell hat Prof. Semper sich viel darum bemüht. — Ich lasse hier einige Bemerkungen folgen.

52 Cab. Madonna, mit Heiligen u. s. w., auf Pergament, halte ich nicht für italienisch, sondern für ein reizendes Erzeugniss der oberdeutschen Malerei um ca. 1420—1440 vor dem Einflusse der van Eyck.

89 und 90 Cab. Mann und Frau. Nicht von Holbein, sondern von oder in der Art des Christoph Amberger. Zu weichlich für den grossen Meister.

100 Cab. Als »unbekannter Meister«. Diese Madonna ist niederländisch, vom sog. Meister der weiblichen Halbfiguren.

106 Cab. Heilige Dreifaltigkeit mit gefälschtem Dürer'schen Monogramm, nicht von Altdorfer, sondern der L. Cranach'schen Richtung angehörig. Die starken Uebermalungen geben dem Bildchen ein fremdartiges Gepräge, doch ist die Cranach'sche Malerei nicht zu verkennen.

5 Säle. Verspottung des Tobias. In dem Schriftchen »Die Gemäldesammlungen des Ferdinandeums« von H. Semper, Innsbruck, 1886, finde ich, dass ich das Bild für einen N. Maes halte. Das muss jedoch irgend eine Verwechselung sein; ich bin kein solcher Maeskenner, dass ich mir erlaubte, dies Bild ihm zuzuschreiben.

22. S. Ein lachender Trinker. Die Bezeichnung A. Brouwer scheint sich zu rechtfertigen durch die Lebhaftigkeit des Ausdruckes und die weiche Malerei des Hintergrundes. Die Farbenstimmung hat jedoch mehr specifisch Holländisches und ist dem H. M. Sorgh und dem Jan Molenaer sehr verwandt. Uebrigens ist die Schule des Hals in der Behandlung deutlich, und so möchte es am ersten ein noch ziemlich frühes Bild des Molenaer sein. Es scheint so eine Art Vermittelung zwischen seiner früheren und späteren Manier darzustellen.

29 ist bezeichnet A. V. Cuylen . . . f. 46 (d. h. 1646). Demnach kann

Abraham van Cuylenburgh nicht im Jahre 1660 geboren sein, wie der Katalog meint.

32 S. In der That ein unverdächtiger Cornelis Decker, die Bezeichnung Hobbema ist gefälscht.

47 S. Als F. Moucheron. Rückkehr von der Jagd. Dies Bild ist bezeichnet Jan Blom Fe. Anno 1668. Ein Jan Blom ist mir nicht bekannt, was freilich kein Beweis ist, dass er nicht existirt habe; der bedeutende Kenner der holländischen Malerei, W. Bode, dürfte hier Aufschluss geben können. Auf jeden Fall ist dies vorzügliche Bild dem Jan Asselyn verwandt: das kräftige dunkle Colorit der Bäume, der scharfblaue Himmel, die lebendige Behandlung des Halbdunkels. Jedoch kann von Asselyn keine Rede sein, wenn sich meine, wie ich glaube, wohl begründete Ansicht bestätigen sollte, dass die Staffage von Adriaen van de Velde gemalt ist; beide Künstler können nicht zusammen gearbeitet haben.

75 S. Kein E. Tilborch, sondern eine neuere Copie wahrscheinlich nach A. Brouwer.

85 S. Peeter Neeffs. Ist eine Copie aus dem Anfange dieses Jahrhunderts. Nach Semper ist das Bild bloss übermalt; auf jeden Fall sieht man von Neeffs' Behandlung selber nichts.

115 Nachträge S. Philips Wouwerman und Jan Wynants. Schlacht bei Nieuwpoort. Höchst interessantes Gemälde, von bedeutenden Dimensionen. Daher etwas breiter gemalt, als es sonst bei Wouwerman üblich, doch nach den Typen etc. unverkennbar von ihm. Ich habe das Bild aus dem Rahmen nehmen lassen und dabei bemerkt, dass es stark beschnitten worden sein muss, wahrscheinlich weil die Leinwandränder defect waren. Bei dieser Gelegenheit ist vermuthlich auch die Bezeichnung entfernt worden, die auf dem Bilde gewesen sein wird, weil dasselbe mit den ganz richtigen Künstlernamen benannt war. Nach der Beschneidung wurde es auf einen Holzrost gespannt. Die alte brüchige Leinwand auf einem Roste, die beide sich verschieden dehnen und zusammenziehen, ist eine sehr böse Geschichte; das Ende kann nur ein totales Zerreissen sein, ich möchte daher dringend eine Restauration des vorzüglichen Gemäldes, dessen fleckiger, trüber Firnis ohnedem sehr ungünstig für den Beschauer wirkt, anempfehlen.

121 N. S. Segelschiff in voller Fahrt, zu alterthümlich für L. Bakhuizen, vielmehr ein Bon. Peeters. Dass Nr. 151, ebenfalls von B. Peeters, eine andere Gesammthaltung hat, darf nicht überraschen; der helle, silberne Ton von Nr. 121 ist für viele Bilder des Peeters kennzeichnend.

124 N. S. Ist bezeichnet (auf den Kopf gestellt): WATERLOO. Das Bild ist mir nicht unverdächtig als moderne Fälschung.

132 N. S. »Jan van Croos«. Gegend am Flusse. Ist jedoch bezeichnet: A. v. Croos.

138 N. S. Seepredigt. Schöner Jacob de Wet.

142 N. S. Pieter Saenredam. Interessant durch die Bezeichnung.

143 N. S. Peeter Neeffs, aus dem Nachlasse des Hofraths Ludw. Ritter von Wieser, ist eine moderne Copie.

153 N. S. »Unbekannter Meister«. Frau mit der Weltkugel (die Betrachtung der Welt). L. v. Wieser hielt dies Bild für einen David Teniers, es ist jedoch meiner Ansicht nach ein schöner Domenico Feti.

157 N. S. »Sporkmans«. Das leider durch einen gelben Firnis bedeckte Bild ist bezeichnet: S P d. a Fe; jedoch sieht die Bezeichnung nicht unverdächtig aus; ob sie ganz falsch oder bloss geändert ist, liesse sich leicht durch eine Putzprobe feststellen. Auf jeden Fall ist das Bild in der Manier des Frans Francken (1581—1642) gemalt. (Auch Nr. 131 trägt die bekannte Francken'sche Familienbehandlung.)

174 N. S. Soll natürlich heissen: P. Brueghel der Jüngere; das Bild ist bezeichnet mit 1634.

176 N. S. »Unbekannter Künstler«. Ist von dem Landschaftsmaler Frans de Momper, der mit dem bekannten Antwerpener Joos de Momper nicht zu verwechseln ist.

178. Caspar Netscher. Herr mit Diener auf der Jagd. Schön bezeichnet: G NETSCHER FECIT ANO 1666. Der prächtige landschaftliche Hintergrund ist von Fr. Millet gemalt, danach hat sich Netscher damals vielleicht eine Zeitlang in Paris aufgehalten. Ein interessantes Jugendwerk der beiden Künstler.

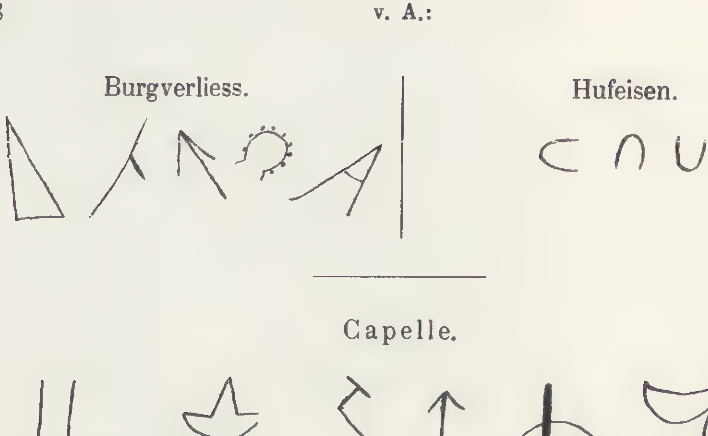
München, Juli 1888.

Ein paar Worte über Gelnhausen.

Wir besitzen zwar eine nicht unbedeutende Litteratur über Gelnhausen, besonders auch über die Kaiser-Pfalz Barbarossa's, theils ist dieselbe indess veraltet, theils zieht sie eigentlich nur das Architektonische in den Kreis ihrer Betrachtung, und ist schon desshalb nicht erschöpfend. Auch haben die neueren Herstellungsarbeiten in der Pfarrkirche manches bisher Unbekannte zu Tage gebracht. Es dürfte daher nicht unerspriesslich sein, die alte Kaiserstadt wieder in Erinnerung zu bringen, deren Schätze es wohl verdienten, wirklich an das Licht gezogen zu werden, und zwar durch eine umfassende Arbeit. Leider gestattete die mir bei meiner Anwesenheit in Gelnhausen zu Gebote stehende Zeit nicht, eingehendere Untersuchungen und Studien zu machen, ich schweige desshalb von der Pfarrkirche mit ihren Teppichresten, den Bildwerken und Bildhauereien, dem ehrwürdigen sogen. Romanischen Hause, der Petrikirche, jetzt Tabakfabrik, den Malereien im Ziegelthor (Christus am Kreuz), den Bildnereien in Holz und Stein an manchen Häusern, sondern möchte nur der Kaiser-Pfalz, welche Barbarossa etwa 1164—1169 erbaute, und was eng damit zusammenhängt, wenn auch nur nach einer Richtung hin, gedenken. Um die gewaltigen Trümmer dieser herrlichen Pfalz, deren Erhaltung wir Kaiser Friedrich verdanken, welcher sich ihrer als Kronprinz annahm, liegt das ärmliche Dörfchen Burgdorf Gelnhausen, eng, Haus an Häuschen; heute noch ein Sonderdasein fristend. Durch das Burgthor gehend, hat man rechter Hand die bis vor Kurzem zur Pfalz gehörigen Weinberge. Auf einem der vom Staate verkauften Theile dieses Berges ward im Monat Juli v. J. eine Baugrube ausgehoben. Bei dieser Gelegenheit wurde ein Thor aufgedeckt, dessen einfache, sich in etwas den Spitzbogen nähernden Formen wohl auf die Zeit der Entstehung der Pfalz deuten. Dieses Thor führt in einen ausgedehnten Keller, dessen flache Gewölbe von Pfeilern und Säulen getragen werden. Leider stand im Keller Fuss hohes Wasser, so dass es unmöglich war weiter vorzudringen, doch habe ich nicht unterlassen, auf die Gefahr hin, bereits Bekanntes mitzutheilen, dem historischen Verein in Kassel von diesem Vorkommniss Kunde zu geben.

Dürften diese Anführungen schon genügen um unsere Blicke von neuem auf Gelnhausen zu richten, so möchte ich doch noch eines andern Punktes

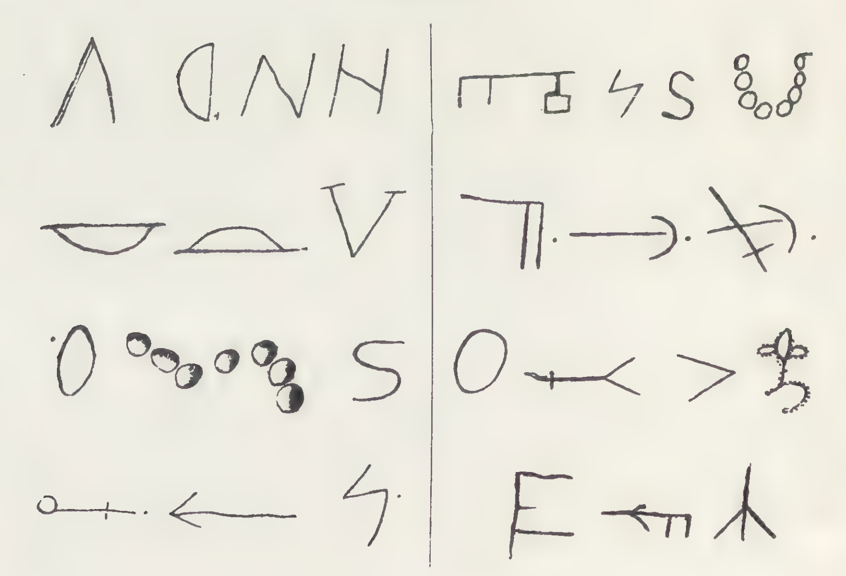
Burgverliess. | Hufeisen.



Capelle.

Ostseite.

Nordseite.



um so mehr gedenken, als er eng mit der Kaiser-Pfalz zusammenhängt, und soweit ich augenblicklich ermitteln konnte (die hessischen Jahrbücher waren mir nicht zur Hand) noch nicht wesentlich in Betracht gezogen ist.

Es sind dies die Steinmetzzeichen, welche sich auf den Sandsteinquadern des Baues im Aeussern und Innern befinden. Gerade diese dürften vielleicht geeignet sein, hie und da Licht in die dunkle Baugeschichte der Pfalz zu bringen, besonders wenn es gelänge, dieselben Zeichen an andern Bauwerken Deutschlands, Italiens oder des Orients zu entdecken, denn dahin weisen ja die zierlichen, so scharf gegebenen Ornamente des Baues.

Um einen Ueberblick über diese Steinmetzzeichen zu geben, habe ich dieselben zusammengetragen, wozu ich bemerke, dass dieselben alle vertieft, sehr häufig mit dem Spitzhammer mehr oder minder ungeschickt eingehauen sind. Von einer Regelmässigkeit in Stellung, Form oder Grösse ist gar keine Rede, manchmal waren die Bilderzeichen nur mit dem Perspectiv zu sehen, manchmal sind sie drei- oder viermal so gross als die Zeichnung. Im Allgemeinen gliedern sich dieselben in: Buchstaben, in mystische — als Dreiecke, Zickzack u. s. w. oder Zeichen, welche an Runen erinnern, und in redende Zeichen als Bogen, Armbrust, Lilie, Pfeil, Schiff, Hufeisen, diese sowohl im Strich, als punktirt gearbeitet, liegend, die offene Seite nach oben oder nach unten gerichtet u. s. w. zählte ich 28mal.

Damit diese flüchtigen Notizen schliessend, habe ich nur den einen Wunsch, dass sie dazu dienen möchten, Berufenere als ich es bin, anzuregen, Gelnhausen und vor Allem die Kaiser-Pfalz eingehendern Untersuchungen zu unterziehen.

Möchte man sich nicht scheuen, den Schutt im Innern der Burg, dem jetzt zwar allerlei blumiger Schmuck entspriesst, dank sei es der Fürsorge gütiger Hände, zu entfernen, denn neues Leben wird auch hier aus den Ruinen blühen. *v. A.*

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Wien. Künstlerhaus. Ausstellung von Werken des Johann Georg v. Hammilton.

Die internationale und Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhaus, über deren rückblickende Abtheilung im Repertorium schon berichtet worden ist, hat im Laufe des Sommers u. A. einer Sonderausstellung von Gemälden J. G. v. Hammilton's Platz gemacht. Einzelne Werke des genannten Thiermalers sind in vielen Sammlungen anzutreffen, eine grosse Anzahl derselben aber ist nur in seltenen Fällen vereinigt worden, so vom österreichischen Hofe und vom fürstlichen Hause Schwarzenberg. Dem Letzteren ausschliesslich gehören die Bilder, die gegenwärtig zur Schau gestellt sind. Sie dürften den Meisten völlig neu sein [1]), weshalb hier mit einigen Worten auf sie aufmerksam gemacht werden soll.

Veranlasst wurde die Ausstellung durch Schellein's Restaurirung dieser Bilder, über die der erwähnte, gewissenhafte Wiederhersteller im Wiener Alterthumsverein Rechenschaft abgelegt hat. (Vergl. Berichte und Mittheilungen des Alterthumsvereins zu Wien XXIV. Bd., 1887, S. 205 ff. Der Archivar Dr. Mares hat zu dem Artikel das reiche urkundliche Material geliefert.)

Im Ganzen sind 30 Gemälde zur Schau gestellt, die fast alle ihren Stoff aus dem Kreise der Jagd entnehmen.

Die Ausstellung hat, obwohl J. G. v. Hammilton keineswegs zu den Meistern ersten Ranges zählt, dennoch der Kunstforschung manchen Gewinn gebracht. Die Angaben, die in der Vorrede des Kataloges zu finden sind, stützen sich auf archivalische Quellen aus den Schwarzenberg'schen Archiven und sind von gewissenhaften Forschern beigebracht. Bald nach Eröffnung der Ausstellung (23. Juni 1888) veröffentlichte A. Ilg in der »Presse« mehrere Mittheilungen über die Künstlerfamilie Hammilton nach den Acten des österr. Staatsarchives, sowie des Reichsfinanzarchives. Derselbe Verfasser schrieb dann einen Artikel »Zur Geschichte der Maler Hammilton« für das »Monats-

[1]) Wer die Gemälde nicht in der k. k. Restaurirschule zu Wien kennen gelernt hat, konnte 1884 mehrere der jetzt ausgestellten Bilder im Wiener Kunstverein gesehen haben. Auch Schellein hatte im vorigen Winter als Illustration zu einem Vortrage über den Maler einige Bilder desselben im Wiener Alterthumsvereine ausgestellt.

blatt des Alterthumsvereins zu Wien« (August 1888)[2]). Nach der eben erwähnten Litteratur seien hier einige wesentliche Punkte aus dem Lebenslauf des Malers zusammengestellt:

J. G. v. Hammilton ist 1672 zu Brüssel geboren als ältester Sohn des Stilllebenmalers James Hammilton. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts kam er nach Wien. Das älteste datirte Bild, von dem man jetzt Kenntniss hat, ist sein König Josef I. zu Pferd von 1698. Fürst Ferd. zu Schwarzenberg kaufte es von ihm in dem genannten Jahre. 1709 findet man ihn mit dem Titel eines akademischen Malers zu Wien. In demselben Jahre tritt er contractmässig mit Gehalt in fürstlich Schwarzenberg'sche Dienste; 1718 ernennt ihn Kaiser Carl VI. zum Kammermaler. J. G. v. Hammilton starb 1736 zu Wien.

Um auch von den Angaben der älteren Litteratur über den Künstler zu sprechen, hebe ich hervor, dass die Daten der Lexica und Handbücher dürftige, in vielen Punkten unrichtige sind. Waagen's ästhetisches Urtheil über J. G. v. Hammilton ist ein überaus absprechendes (Kunstdenkmäler in Wien I, 91). Er lobt zunächst den ungleich talentirteren Philipp Ferdinand v. H., dessen »Bruder Joh. G. v. H. ist dagegen so schwach, dass seine Bilder keine nähere Erwähnung verdienen«. Ich gehöre weder zu den Verehrern Waagen's noch zu denen Joh. G. v. Hammilton's. Indess kann ich kaum umhin in Anbetracht einerseits der Verhimmelung des erwähnten Hammilton namentlich durch Schellein, andererseits des vernichtenden Urtheiles durch Waagen die Frage des ästhetischen Werthes von J. G. v. Hammilton's Bildern wenigstens zu streifen. J. G. v. H. hat viele Thierfiguren geschaffen, denen Leben und Bewegung nicht abgesprochen werden kann. Der menschlichen Gestalt weiss er weniger gerecht zu werden. Der Sinn für einheitliche Wirkung in Linien und Farben scheint ihm zu fehlen, wie denn auch andere Mängel seines Talentes auf den grossen Bildern besonders hervortreten. Seine kleinen Gemälde sind in einzelnen Theilen (etwa den Figuren einzelner Hunde, den Köpfen und Augen der Bären) vorzüglich, obwohl hart und stets etwas gequält. Aber auch sie bringen es nie zu einer angenehmen Gesammtwirkung. Gar unangenehm fällt an den meisten Bildern der unvermittelte Gegensatz zwischen den nach Möglichkeit naturgetreu gehaltenen Thieren und der stilisirten (aber nicht stilvollen) Landschaft auf. Zwei vornehmere Bilder von mehr geschlossener Composition sind etwa »Der forcirte Edelhirsch« (Nr. 17 in der Ausstellung; Lichtdruck darnach in den Berichten des Altherthumsvereins) und »Die Leopardenhetze« (Nr. 25). Ein ganz ungeniessbares höchst unmalerisches Product ist die »Sauhatz« (Nr. 30) aus dem Jahre 1729, das jüngste Bild des Malers, das hier zu sehen ist. Die erwähnten zwei besseren Gemälde fallen in die mittlere Zeit des Künstlers. Als ältestes datirtes Bild in der Ausstellung verzeichne ich »Die Reitschule« (Nr. 1) von 1703.

Wien, im Sommer 1888. Dr. *Th. Frimmel.*

---

[2]) Der Abschnitt, den neuerlich Wörmann in seiner Geschichte der Malerei den Hammilton's gewidmet hat, steht offenbar mit der Wiener Ausstellung in keinem Zusammenhange.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

C. Hasse: Wiederherstellung antiker Bildwerke. Zweites Heft. 2. Ilioneus. 3. Torso vom Belvedere. Mit 7 lithographischen Tafeln. Jena, G. Fischer 1888. 4°. 20 S.

Mit diesem »zweiten« Heft wird die früher (1882) selbständig erschienene Arbeit Hasse's über die »Venus von Milo« in einen Kreis von Betrachtungen hereingezogen, welche einen gleichartigen Zweck verfolgen: die anatomische Forschung soll für die Beurtheilung antiker Bildwerke in höherem Grade, als es von archäologischer Seite bisher der Fall gewesen ist, herangezogen und, wo es sich um Bruchwerke handelt, soll ihr eine entscheidende Bedeutung zuerkannt werden. Dieser von Hasse selbständig, wenn auch nicht zuerst betretene Weg der Untersuchung ist entschieden als ein Fortschritt in der wissenschaftlichen Forschung zu betrachten und berührt sich mit dem Grundsatze der ästhetischen Forschung, dass bei solchen Fragen in erster Linie der individuelle Charakter des Kunstwerkes zu betonen sei, dass die individuellen Verhältnisse die Grundlage für die Beurtheilung hergeben müssen. Es wird hierdurch ein heilsames Gegengewicht gegen die herrschende archäologische Methode gewonnen, welche ihre Schlüsse in erster Linie aus der Vergleichung gewinnt, indem sie die Abhängigkeit und Unselbständigkeit der einzelnen Künstler als selbstverständlich annimmt, ohne doch, selbst wenn im einzelnen Falle die Wahrscheinlichkeit einer Abhängigkeit vorliegt, die Nothwendigkeit der unbedingten Nachahmung oder den Grad der in einem besonderen Falle gewollten Nachahmung irgendwie nachweisen zu können. Und doch müsste diese Frage erst entschieden sein, wenn ein auf Vergleichung beruhender Schluss wissenschaftliche Bedeutung haben soll.

Hasse's Untersuchung wendet sich diesmal der Münchener Statue, dem sogenannten Ilioneus, zu: sein Resultat ist, dass der Körper sich in einer Lage befindet, in welcher ein Ruhen und Beharren möglich ist — was indessen doch wohl nur für eine kürzere Zeit gelten kann, da wir es unter allen Umständen mit einer dramatischen Bewegung zu thun haben, d. h. einer solchen, welche durch einen besonderen Anlass augenblicklich veranlasst ist und sich beim Aufhören des Anlasses oder mit seiner Veränderung sofort gleichfalls ändern muss. Immerhin wird es bei so gewonnenen Körperhaltungen solche

geben, bei welchen ein Verharren, das länger als einen Augenblick dauert, unmöglich ist, die somit unmittelbar in einen anderen Zustand übergehen müssen, und andererseits solche, bei welchen ein Beharren in der angenommenen Körperhaltung, etwa bei der Fortdauer ihrer Veranlassung, sehr wohl möglich ist. Diese letztere Möglichkeit nimmt Hasse für diese Statue an, lässt aber die Möglichkeit zu, dass die Statue »ebensowohl einen flehend und ängstlich eine tödtliche Gefahr Abwehrenden, als einen den Adler des Zeus verlangend abwehrenden Ganymed« darstellen könne. Im ersteren Falle wäre an Troilus zu denken. Hasse wendet hiergegen ein, dass alsdann die Statue enge gruppirt sein müsste, wie mir scheint, nicht mit Recht, da schon mindestens seit der Zeit des Phidias Einzelfiguren geschaffen wurden, bei welchen der Künstler sich die ganz besondere Vertiefung eines bestimmten einzelnen Motivs und der dadurch hervorgerufenen seelischen Empfindung zur Aufgabe stellte. Um dies zu erreichen, wurden Einzelfiguren in der Weise gesondert hingestellt, dass der Veranlasser, Gegner, Feind, von dem Beschauer zu ergänzen war, nicht aber wirklich mit dargestellt wurde. Die letzte Entscheidung findet Hasse in dem Gesichtsausdruck, dessen Charakter der Beobachter einfach auf den Körper übertragen habe, da »bei der Ruhe, bei einem Beharren in einer bestimmten Körperhaltung das bewegte Gesicht den Körper beherrscht«. Abgesehen davon, dass bei dem Fehlen des Kopfes diese Annahme in diesem Falle eben nur Annahme bleibt, möchte doch für das griechische Alterthum, in welchem gerade der Körper zuerst der Träger des Ausdrucks wurde und das Gesicht, nach welchem wir moderne Menschen zuerst sehen, langsamer folgte, dieser Satz keine allgemeine Giltigkeit haben. Uns will scheinen, dass ein ängstliches Flehen gegen tödtliche Gefahr eine stärkere, gewaltsamere Bewegung zur Folge gehabt hätte, so dass gerade das Ergebniss der anatomischen Untersuchung dafür sprechen möchte, dass die Gefahr zwar als solche eine Abwehr erheischt, dass aber in der Gefahr selbst doch auch die Erfüllung eines Wunsches, einer Sehnsucht sich vollzieht, so dass eben der »verlangend abwehrende« Charakter vorliegt: dieser aber verhindert ein gewaltsames Abwehren und führt zu einem in der Abwehr doch geduldigen Verharren, indem das Verlangen den Sieg davon trägt. So möchte wohl die Deutung auf Ganymed, der den Adler des Zeus erblickt, der vor diesem erbebt und dennoch nicht widerwillig dem Schicksale folgt, die entsprechendere sein.

In der zweiten Untersuchung gelangt Hasse zu dem Ergebniss, dass das Bruchwerk den ausruhenden Herakles dargestellt habe. Der rechte Arm stützt sich mit dem Ellenbogen auf den rechten Schenkel, wo eine Vertiefung genau die entsprechenden Maasse für ein solches Aufstützen noch aufweist; der linke Unterarm ging aufwärts und bot in der Hand dem ausruhenden Kopfe die willkommene Stütze. Der linke Arm war auf die Keule gestützt; die über ihr ruhende Hand hielt die Aepfel der Hesperiden. Ebenso überzeugend wie die anatomische Untersuchung die Wahrscheinlichkeit, ja die Nothwendigkeit einer solchen Haltung darthut, ebenso ansprechend ist die darnach angedeutete Wiederherstellung. Hasse gibt auf den Tafeln jedesmal erst die Zeichnung des

Bruchwerks, deutet dann mit rothen Linien die Ergänzung an und gibt dann in gleichmässiger schwarzer Zeichnung das Werk, wie er es sich der Hand des Künstlers entsprungen denkt.

Wir hoffen, dass eine Weiterführung dieser Untersuchungen nicht ausbleibt: sie wird dazu beitragen, die Forschung auf diesem Gebiete von der Willkür mehr oder weniger geistreicher Annahmen auf den Boden gesicherter Thatsachen hinüberzugeleiten. *V. Valentin.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Ernst Förster: Aus der Jugendzeit. Berlin und Stuttgart. W. Spemann. 8°. XII und 391 S.

Wäre dies liebenswürdige Buch im Vollgenusse des Jugendglückes geschrieben, unter dem Eindrucke der Hochzeit, mit welcher die »Jugendzeit« des sechsundzwanzigjährigen Helden abschliesst, so fände es jeder natürlich, dass der Erzähler sein Leben und die Welt in den rosigsten Farben schildert, dass er mit den wenigen Ausnahmen, in welchen die rohe Gewalt der damaligen Polizeiwillkür störend eingreift, fast nur Gutes und Schönes erlebt hat, dass selbst das Traurige, das ihm nicht erspart geblieben ist, nur dazu dienen musste, die Güte und Freundlichkeit der Menschen zu steigern. Allein die Erzählung, die freilich leider nur bis zum Hochzeitstage reicht, schreibt ein Dreiundachtzigjähriger nieder, der prüfend auf sein Leben zurückschaut, und der, da er sich nicht entschliessen kann die Biographie des Künstlers und Kunstschriftstellers zu schreiben, lieber »das Leben eines Glücklichen in Wahrheit und Ausführlichkeit« schildern will. Das erstere wäre speziell für die Kunstwissenschaft wichtiger gewesen: allein das Bedeutsamste, was Förster hier geben konnte, hat er in anderer Form thatsächlich in seinen kunstwissenschaftlichen Werken gegeben, die mehr als sonst Werke der Wissenschaft den Charakter des persönlich Erlebten und Erfahrenen tragen und die gerade durch die bedeutende Natur des Verfassers ihren eigenartigen Werth erhalten. Um so wichtiger erscheint es nun in diesem Werke den Schlüssel für das Verständniss dieser Persönlichkeit zu erhalten, so dass es eine nicht nur interessante, sondern in der That nothwendige Ergänzung zu den übrigen Werken Förster's bildet. Hat doch dieser Mann seine eigenthümliche Stellung durch die Verbindung der gelehrten Erziehung mit der Künstlernatur erhalten, und beides verleugnet sich nirgends in seinen Arbeiten. Versteht er es einerseits das Wort trefflich zu handhaben, so weiss er der Erzählung zugleich den Charakter einer künstlerischen Composition zu geben, wovon die stimmungsvolle Einführung gerade in dem vorliegenden Buche ein vorzügliches Beispiel ablegt. Und welch ein Mensch muss der gewesen sein, der das Leben selbst im höchsten Sinne des Wortes wie ein Kunstwerk auffasst und diesem das höchste Ziel setzt um es danach zu gestalten! Wenn Förster bei der Erzählung, wie er sagt, den »holländischen Stil« gewählt hat, »der auch durch Kleines und Nebensächliches erfreut«, so trägt sein Leben selbst den Charakter des italienischen Stiles, der »in grossen Zügen gehalten« ist: vortrefflich hat er es verstanden, das Kleine und Neben-

sächliche im Leben selbst wenn nicht fern, so doch unbeachtet zu lassen und, dem Zuge seines Herzens folgend, das Grosse, Bedeutende, Schöne seinem Leben und Erleben anzueignen. An dem Spiegel seiner Auffassung liegt es, dass ihm überall nur treffliche Männer, schöne Frauen und Jungfrauen entgegentreten, nur seiner eigenen hochstrebenden Natur verdankt er es, dass er überall Freunde findet, nach wenigen Worten wie zu Hause ist und dauernde Bündnisse für das Leben schliesst. So ist sein Buch ein energischer Protest gegen den wachsenden Pessimismus in der Lebensauffassung und lehrt, wie das Gute und das Schlimme nicht sowohl in der Welt, als im Individuum liegt.

In der Geschichte seiner Entwicklung ist es von besonderem Interesse, seine Doppelnatur zu verfolgen. Von früh auf zum Gelehrten erzogen, fühlt er auch von früh auf das künstlerische Element erwachen. Im Gegensatze zu seinem Lehrer zeichnet er »mit möglichst scharfer Bleistift- oder Kreidespitze«, indem er «einem inneren Triebe folgt». Ebenso fühlt er sich, allen andern Einflüssen der Zeit zum Trotze, von den Nibelungenzeichnungen von Cornelius und dann von dessen Persönlichkeit aufs tiefste ergriffen: er ist für sein Leben lang an diese Richtung gefesselt und nun auch für die Kunst selbst gewonnen. Dabei erkennt er sehr scharf den Unterschied zwischen seinem Ideale und dem der »Nazarener«, ein Name, der überhaupt für die neudeutsche Schule in ihrer Gesammtheit gebraucht ein falsches Bild giebt und eine Ungerechtigkeit des Urtheils enthält. Wie Förster seinen »Meister« Cornelius verstanden hat, davon hat er selbst in seinem bekannten Buche Zeugniss abgelegt. In ihm findet sich daher auch manches was hier wieder erscheint: allein die Fassung ist eine etwas andere, und wir möchten dieser letzteren den Vorzug geben. Ebenso ist auch der Besuch bei Goethe bekannt, und dennoch liest man ihn gerne in diesem Zusammenhange wieder: es ist für Förster keine Redensart, wenn er sagt, dass die Erinnerung an die Tage in Weimar sein »ganzes Leben durchleuchtet« hat. Dabei mag es uns modernen Menschen einen merkwürdigen Eindruck machen, wie unmittelbar nach diesem Weimarer Besuch die Begeisterung für den geist- und gemüthvollen, aber der Kunstform so sehr entbehrenden Jean Paul aufflammen und sich in vollster Naivetät daneben erhalten konnte. Dieses einseitige Erfassen mit dem Gemüthe, aber auch die begeisterungsvolle Achtung vor dem Grossen, ohne es erst nach seiner Art zu prüfen, ist eben ein charakteristisches Merkmal jener Zeit, auf dessen Entschwinden wir keineswegs nur mit Stolz zu sehen brauchen.

So liegt die Bedeutung dieses Förster'schen Buches nicht sowohl in dieser oder jener Einzelheit, die uns neu und Aufschluss bringend entgegenträte, als vielmehr in seinem Gesammtcharakter, der für das Verständniss der Persönlichkeit und der Art ihres Eingreifens in die Kunst und die Kunstwissenschaft, zugleich aber auch für das Verständniss jener gerade für die deutsche Kunst bedeutsamen Zeit wichtig ist. Das Buch wird eingeleitet durch ein orientirendes Vorwort von Carl von Binzer, welcher aus vertrauter Bekanntschaft das Jugendbild in kurzen treffenden Zügen ergänzt. *V. Valentin.*

Architektur.

Santa Maria del Fiore. La Costruzione della chiesa e del Campanile secondo i documenti tratti dall' archivio dell' opera secolare e da quello di stato per cura di **Cesare Guasti.** In Firenze dalla tipogr. di M. Ricci. Via S. Gallo n. 31. 1887. 8⁰. 321 S. 10 L.

Ein sehr werthvolles Geschenk, welches uns die letztjährige Enthüllungsfeier der neuen Florentiner Domfassade brachte, ist Cesare Guasti's Veröffentlichung der Urkunden des Domarchivs von Florenz, die sich auf den Ausbau des Domes, sowie des Glockenthurmes bis zum Jahre 1421 beziehen und sich somit ergänzend an die frühere Publication desselben trefflichen Gelehrten über die Domkuppel von Florenz anschliessen. Mit diesen zwei äusserst gewissenhaften Arbeiten ist nunmehr endlich der Forschung das authentische Material erschlossen worden, auf dessen Grundlage sie eine wahre Baugeschichte des Florentiner Domes zu construiren im Stande sein wird, an Stelle der vielfältigen Fabeln und Ungewissheiten, die sich von Vasari bis auf unsere Zeit gerade auf diesem Gebiete fortgepflanzt haben, mit der hauptsächlichen, wenn auch unbewussten Tendenz, dem den Meistern Arnolfo und Brunellesco im Uebrigen mit Recht erwiesenen Heroencult die unerbittlichen Gesetze der Zeitfolge zu opfern.

Ohne hier nochmals eine Geschichte der älteren Arbeiten über den Florentiner Dom, die zum grossen Theil eben mit den gerügten Fehlern behaftet sind, noch auch der Anläufe zu geben, welche zuerst darauf gerichtet waren, auf Grund der Documente die Wahrheit zu Tage zu fördern, doch wegen unvollständiger Benutzung jener auch die letztere eben nur theilweise ergründeten [1]), will ich mich hier darauf beschränken, auf einige der wichtigsten Resultate von Guasti's Publication hinzuweisen, die zunächst in die Augen springen. Einer eingehenderen Prüfung des nun vorliegenden Materials muss es dagegen vorbehalten bleiben, noch weitere Schlüsse zu ziehen und Dunkelheiten zu lichten, die freilich niemals völlig verschwinden werden, da die Urkunden des Domes nicht nur zum Theil verloren gegangen sind, sondern jedenfalls auch manchen Vorgang überhaupt unberührt gelassen haben, dessen Kenntniss für uns, besonders was die Antheilnahme der einzelnen Persönlichkeiten am Bau betrifft, von grosser Wichtigkeit gewesen wäre.

In Bezug auf die Geschichte des Thurmbaus scheinen sich Guasti's und Nardini's Ansichten durchaus mit den erhaltenen Urkunden zu decken, so dass dieselbe jetzt ziemlich festgestellt sein dürfte. Danach wäre der Sockel, zu welchem Giotto 1334 den Grund legte, auch dessen Werk, während der Abschnitt darüber »mit den vier Statuen auf jeder Seite und jenen beiden mittleren Strebepfeilern, welche weder mit dem Sockel noch mit den oberen Geschossen correspondiren«, den Theil darstellen dürfte, welchen Andrea Pisano als capo maestro von 1336 bis 1343 ausführte. Ebenso halten wir mit Nardini dafür, dass die zwei oberen Geschosse mit Doppel-

[1]) Hierüber siehe bei Guasti selbst: Prefazione, S. 9—28, sowie in meinem Referat: Archivio storico italiano. 1887. Vol. XX. Disp. V.

fenstern unter Taddeo Gaddi errichtet worden seien, indem nicht nur die von ihm in der Capelle Baroncelli zu S. Croce gemalten Nischen manche Aehnlichkeit mit jenen aufweisen, sondern auch Francesco Talenti erst 1351 als capo maestro erscheint, nachdem von 1348 an bis zu genanntem Jahre die Arbeiten wegen der Pest unterbrochen worden waren. Francesco Talenti finden wir aber sofort nach seinem Amtsantritt mit der Herstellung der grossen Fenster des obersten Geschosses beschäftigt. Dass letzteres in der That nach seinem Entwurf erbaut wurde, geht jetzt zudem mit völliger Sicherheit aus einer wichtigen Urkunde vom 5. Januar 1350 (1351 neuen Stiles) hervor (S. 65), wonach die Steinarbeiten für diesen Theil an Neri di Fioravanti, Benozzo Nicolai, Nicolao Beltrami und Alberto Arnoldi vergeben wurden, die sie »ad modinum eis dandum per Franciscum Talenti principalem magistrum dicti operis« auszuführen hätten. Gleichwohl scheint Neri di Fioravanti einige Abweichungen von Francesco Talenti's Zeichnungen vorgenommen zu haben, indem ersterer mit seinen Genossen z. B. die Wendeltreppe am Thurm viereckig ausführte »però che la doveano fare tonda per i patti« (S. 73). Aus diesen und anderen Gründen scheint auch der Conflict zwischen ihm und Francesco Talenti entstanden zu sein, welcher durch den provveditore Filippo Marsili geschlichtet werden sollte (S. 75). Im Grossen und Ganzen scheinen jedoch alle am Thurmbau betheiligten Baumeister sich wesentlich an das Project Giotto's gehalten zu haben, welches auf einer Pergamentzeichnung zu Siena erhalten sein dürfte (S. 1. 3 f.).

Eine andere, bisher theils angefochtene, theils unbeachtet gelassene Thatsache hat jetzt Guasti an der Hand der Urkunden unwiderleglich festgestellt, wiewohl er sie im Einzelnen noch bestimmter hätte motiviren können. — Diese Thatsache besteht darin, dass die alte Basilica S. Reparata mitten im Areal des neuen Domes stand und während dessen Bau nur allmählig abgebrochen wurde, ja erst im Jahre 1375 völlig von demselben verschwand. Es mögen hier einige der wichtigsten Momente, theils nach Guasti's Darlegung, theils in Ergänzung dazu, angeführt werden, aus denen sich jener auffallende Sachverhalt ergibt.

Am 20. Mai 1307 findet eine Versammlung der Canoniker in der Sacristei statt, um finanzielle Maassregeln für den Bau der neuen Kirche zu beschliessen (S. 22). Hier kann nur an die Sacristei der alten Kirche gedacht werden, die noch in Gebrauch war. Im Jahre 1333 erlitt sodann Florenz eine grosse Ueberschwemmung, welche nach G. Villani in S. Giovanni (dem Baptisterium) bis über den Altar und über die halbe Höhe der Säulen am Vorbau der Thüre stieg, während sie in S. Reparata bis zu den Bögen der alten Gewölbe unter dem Chor reichte. Boito schliesst hieraus mit Recht, nicht nur dass S. Reparata in jenem Jahre noch stand, sondern dass diese Kirche auch einen erhöhten Chor mit einer Krypta darunter, ähnlich wie S. Miniato besass. Dagegen irrt er, wenn er annimmt, dass die alte Kirche dicht neben der neuen gestanden haben müsse, indem die Urkunden sowohl, wie die Nachrichten der Chroniken vielmehr bestimmt darauf hinweisen, dass die neue Kirche die alte in sich aufnahm. So erzählt derselbe Villani,

dass die Florentiner im Jahre 1294 beschlossen, die ungestalte und zu kleine Hauptkirche von Florenz zu vergrössern und zurück zu verlegen (tirarla addietro). Ferner bringt Padre Richa eine Stelle des Stefano Rosselli, der sich seinerseits auf Borghini stützte, wonach die Fassade der alten Kirche nach derselben Seite gewendet war, wie die der neuen, und dass desshalb die alte Hauptthüre von S. Giovanni, welche ursprünglich an der Stelle des nachmaligen Chors dem Episcopat gegenüber lag (gegen Süden), von dort nach der Ostseite verlegt wurde, um mit dem Hauptportal von S. Reparata (der alten Kirche) zu correspondiren und an demselben Platze zu liegen. Nun correspondirt aber auch jetzt noch das Hauptportal des Baptisteriums genau mit der Mittelaxe des Domes und mit dessen Hauptportal, also muss das Hauptportal des neuen Domes in derselben Axe liegen wie das des alten Domes. Die Fassade des alten Domes muss jedoch weiter zurück gelegen sein, als die des neuen und die Breite des alten Domes nicht viel diejenige des Mittelschiffes des neuen überschritten haben. Ersteres geht einmal daraus hervor, dass die alte Fassade noch bestand, als die neue schon construirt war, sowie aus dem am 19. September 1357 (S. 109) an Baldino Nepi und Stefano Vannucci ertheilten Auftrag, »alle Mauern des alten Thurmes bis zum Bankett (risega) der Kirchenfassade« zu demoliren. Hier kann es sich nur um die alte Fassade handeln, weil beide Seiten der neuen Kirche zunächst der neuen Fassade schon seit Giotto's Zeit mit Marmor incrustirt waren, also nicht mehr von einem alten Thurm flankirt sein konnten. Sowohl der alte Thurm auf der Seite der »Balla« (gegen Norden), wie auch die alte Fassade, welche zufolge einer Zeichnung des »Biadaiuolo« in der Laurenziana (Guasti S. 63) in einer Frontlinie mit jenem stand, mussten daher weiter zurück stehen, als die neue Fassade. Dies geht überdies auch aus einem Auftrag vom 17. November 1357 (S. 111) an Baldino Nepi hervor, »alle Fundamente zwischen der neuen Thüre und dem Eingang der (alten) Kirche gleich zu machen (ragguagliare).«

Dass ferner die alte Kirche schmäler war als die neue, geht daraus hervor, dass an beiden Seiten derselben Wohnhäuser der Canoniker und anderer Bürger angebaut waren, die im Areal der neuen Kirche standen und daher demolirt werden mussten, als man die Pfeiler und Gewölbe der letzteren zu construiren begann. (Deliberazioni vom 9. December 1339, 26. April 1340, 17. August 1341, 12. und 16. August 1357 etc.) Was endlich die Tiefe der alten Kirche betrifft, so scheint sie ungefähr bis zum Anfang des Octogons des Arnolfo gereicht zu haben, indem das Grab des hl. Zenobius an der Stelle lag, über der das dritte Gewölbe der gegenwärtigen Kirche errichtet wurde und darüber wahrscheinlich einst der Hochaltar der alten Basilica stand. Auch kamen die Fundamente bereits der zweiten, sowie der dritten Pfeiler der neuen Kirche in die Krypta (sotto le volte) der alten Kirche zu liegen. (Deliberazioni vom 12. Juli 1357, S. 99; vom 19. Juli, S. 101; vom 28. Juli, S. 104; vom 3., 15., 23. August; vom 19. Sept. 1357, sowie vom 20. Febr. 1358.) Dass die in diesen Urkunden genannten »volte« sich auf die Krypta der alten Kirche beziehen und nicht, wie Cavalucci und andere vermutheten, auf

die angeblich schon früher construirten Gewölbe des Arnolfo'schen Langhauses, geht aus Villani's oben angeführter Stelle wie aus dem Zusammenhang dieser Documente deutlich hervor, was auch Guasti erkannt hat, obwohl er es hätte mehr betonen und ausführen dürfen. Zugleich scheint man annehmen zu müssen, dass die Krypta der alten Kirche sich mehr in die Breite ausdehnte, als die Kirche selbst, indem es in einem Documente heisst, dass die Häuser der Canoniker »über der alten Kirche« (sopra la chiesa vecchia) erbaut waren. Oder sollte das sopra in dem Sinne von addosso zu verstehen sein? Aus den oben citirten Urkunden geht endlich auch hervor, dass die Fundirungen der zweiten und dritten Pfeiler der neuen Kirche Demolirungen unter und in der Umgebung des alten Hochaltars erforderlich machten.

Eine noch dunklere Frage, welche die vorliegende Publication wieder angeregt, wenn sie auch kaum völlig aufgehellt werden dürfte, bezieht sich auf die Theile der Anlage Arnolfo's, welche er schon ausgeführt hinterliess. Sie hängt aufs Engste zusammen mit der von Boito zuerst festgestellten Thatsache, dass der bestehende Dom, dessen Bau um die Mitte des 14. Jahrhunderts begonnen wurde, den ursprünglichen Plan Arnolfo's in der Längenausdehnung der Schiffe, wie in den Grössenverhältnissen der weiter zurück verlegten Chortribüne um ein Beträchtliches überschritten habe, indem sich hieran die Erwägung knüpft, was von Arnolfo's ausgeführten Bautheilen etwa beibehalten und was zerstört werden musste. Wir stimmen zunächst durchaus mit Boito und Guasti darin überein, »dass die Grundmauern (il tracciato) der Arnolfo'schen Anlage jedenfalls schon vorhanden sein mussten, indem vor Beginn des Umbaues im Jahre 1357 genaue Vermessungen danach vorgenommen wurden (S. 63 und S. 95) und ausserdem in den Urkunden vom 1. April 1300 an bis zum 5. December 1357 wiederholt von dem grossartigen, schönen und sichtbaren Anfang des Arnolfo'schen Baues die Rede ist. Gewiss ist ferner, dass die Fassadenmauer, sowie die Seitenmauern zunächst der Fassade, mit je einem Portal an der Nord- und Südseite, ebenfalls noch von Arnolfo herrührten, jedoch später verstärkt und erhöht wurden (S. 109). Auch dass die Incrustation jener Stücke der Seitenmauern von Giotto ausgeführt wurde, wie Boito und Guasti annehmen, scheint uns unzweifelhaft. Dagegen fällt wahrscheinlich Boito's Annahme weg, dass von Arnolfo's Langhaus schon zwei grosse und vier kleine Gewölbe errichtet waren, es müssten denn die zweiten Pfeiler Arnolfo's das Dach der noch bestehenden alten Basilica durchbrochen und dessen Gewölbe zum Theil über dasselbe hinweggeführt worden sein, was allerdings auch nicht unmöglich wäre.

Für viel wahrscheinlicher halten wir dagegen Vasari's Angabe, dass Arnolfo bereits die drei Haupttribünen eingewölbt hatte, obwohl Boito und Guasti anderer Meinung sind. Doch scheinen verschiedene, von ihnen zum Theil nicht beachtete Angaben in den Urkunden dafür zu sprechen. So zunächst die schon erwähnten emphatischen Lobpreisungen der sichtbaren Schönheiten des Arnolfo'schen Baues, sowie der Umstand, dass es für Arnolfo vor Allem darauf ankam, durch Errichtung der sogenannten »tribuna« des Domes die Florentiner von der Schönheit und Grossartigkeit seines Projectes

zu überzeugen, da diese ja doch der originellste Theil seines Entwurfes war, welcher seinen Ruhm als Erfinder desselben begründete. Auch wurde der Bau der mittelalterlichen Dome gewöhnlich an der Chorseite begonnen. Mit einer blossen Anlage der Grundmauern dieses Bautheiles hätte Arnolfo aber ebenso wenig wie mit einigen rohen Mauerconstructionen zunächst der Fassade jene begeisterte Bewunderung der Florentiner erwecken können, wie sie in den Urkunden im Hinblick auf den begonnenen Bau, nicht etwa bloss auf Zeichnungen, niedergelegt ist. So heisst es einmal (am 1. April 1300): »Quod per ipsius industriam, experientiam et ingenium comune et populus Florentie ex magnifico et visibili principio dicti operis ecclesie jamdicte inchoacti per ipsum magistrum Arnolphum habere sperat (Florenz) venustius et honorabilius templum alio quod sit in partibus Tuscie.« Ferner (am 5. December 1357): »Quare cum dicta cathedralis ecclesia incepta fuerit tam formosa et pulcra.« Sowie ebenda: »Tam pulcrum et honorabile opus jam inceptum melius perfici et compleri possit.«

Vor Allem aber scheint ein Document vom 29. Mai 1355, für Vasari's Angabe zu sprechen. In dieser Zeit, da man den lange liegen gebliebenen Dombau mit neuem Eifer wieder aufnahm, hatten sich, trotz der Ehrfurcht, welche man Arnolfo noch immer zollte, doch nothwendiger Weise manche Aenderungen im Baugeschmack ausgebildet; auch waren neue, tüchtige und ehrgeizige Kräfte in Arnolfo's Erbe eingetreten, welche wünschen mochten, den Ruhm mit ihm wenigstens zu theilen und desshalb sich mit einer bloss dienenden Ausführung seiner Ideen nicht begnügten. Eine solche Kraft war der Dombaumeister Francesco Talenti, welcher der erwähnten Urkunde zu Folge von den »operai« des Domes den Auftrag erhielt, »in einem Holzmodell zu zeigen, wie die Chorcapellen anzuordnen seien, so dass alle Fehler darin beseitigt und auch die Fenster corrigirt würden«.

»Istanziarono che Franciescho Talenti faciesse un disegniamento asemprou (ad esempio) di legniame, come deono istare le chappelle di dietro corrette sanza alcuno difetto, et corretto il difetto delle finestre.«

Diese, wie uns scheint, wichtige Urkunde, auf welche Referent schon in seinem Artikel in Nord und Süd (1882. Heft 58. S. 98) hinwies, hat Guasti unbeachtet gelassen, Boito nicht gekannt.

In der That herrscht eine wesentliche Verschiedenheit zwischen den Chorcapellen und Fenstern des Arnolfo'schen Domes, wie er in der Capella degli Spagnuoli in S. M. Novella abgebildet ist, und denen des bestehenden Domes. Daraus geht jedenfalls so viel hervor, dass man mit Arnolfo's Anordnung später nicht mehr in allen Einzelnheiten zufrieden war, wenn man sie auch im Princip beibehielt. Francesco Talenti's oben erwähnte Correcturen bezogen sich aber wahrscheinlich auf schon vorhandene Bautheile Arnolfo's und nicht etwa auf ein blosses Modell, indem am 26. Juni die von Talenti vorgeschlagenen Abänderungen als zu kostspielig bezeichnet werden. Ueberhaupt scheint er die Bauleitung halb wider ihren Willen erst dazu gedrängt zu haben, ihn mit jenen Correcturen des Chorbaues zu beauftragen, indem in dem Beschluss vom 29. Mai ein Zusatz lautet, dass, wenn sein Modell von

einem Schiedsgericht von Meistern nicht gebilligt werden sollte, er die Kosten für die Herstellung desselben zu tragen habe. Erst in drei Berathungen vom 15., 16. und 17. Juli wird Francesco Talenti's Entwurf als gut und correct anerkannt (»che il detto disegnio istà bene et è bene corretto e sanza difetto«).

Als man über diesen Entwurf für die Chortribüne berieth, gedachte man noch immer, die Maassverhältnisse des Arnolfo'schen Planes beizubehalten und also auch diese Chortribüne an derselben Stelle und nach den nämlichen Gesammtmaassen wie die Arnolfo'schen zu errichten. Ehe man nun aber an die Ausführung dieses Projectes ging, begann man, wahrscheinlich immer noch nicht recht darüber schlüssig, zunächst am Langhaus weiter zu bauen. Erst als man sich hier entschloss, die Längenmaasse Arnolfo's zu überschreiten, trat die nothwendige Consequenz ein, sowohl die vorhandenen Anfänge von Arnolfo's Chortribüne, wie auch das darauf bezügliche Umänderungsproject des Francesco Talenti aufzuopfern. Gerade aber, dass man so lange zauderte, Arnolfo's Gesammtmaasse der Kirche aufzugeben und sich damit begnügte, erst an seinem Chorbau, nachher am Langhaus herum zu corrigiren, scheint ein weiterer Beweis dafür zu sein, dass schon beträchtliche Baumassen von Arnolfo her vorhanden waren, die man aus ökonomischen Rücksichten, wie aus Ehrfurcht vor deren Urheber gerne geschont und verwerthet hätte, wenn nicht die unerbittliche Logik der neuen Bedürfnisse und Anschauungen endlich diese Bedenken beseitigt hätte. Wenn hiegegen eingewendet wird (wie es Guasti brieflich that), dass die Kirche S. Michele Bisdomini damals noch an der Stelle der Chortribüne stand, so möchten wir dies doch bezweifeln, indem ja Guasti selbst zugibt: »che dovera esistere un tracciato secondo le dimensioni del disegno primitivo di Arnolfo« und ausserdem in solchem Falle auch die genauen Vermessungen der Arnolfo'schen Anlage nicht hätten stattfinden können, wie sie am 19. Juni 1357 vor Beginn des Neubaues vorgenommen wurden (S. 95). Da heisst es: Fue: lungha br. CLXIIII netta dentro alle chapelle. Largha br. LXVI $^{7}/_{8}$ netta nella parte dinanzi. Nella parte delle chappelle sotto ove dee venire la chupola, argha netto delle chapelle br. sesantadue.«

Die Kirche S. Michele Bisdomini musste erst niedergerissen werden, als der neue Chorcapellenkranz erbaut wurde, weil dieser um ca. 60 Br. weiter nach Osten zurücktrat, als der Arnolfo'sche.

Wenn aber, wie Guasti ebenfalls einwendet, von einem Niederreissen der Arnolfo'schen Bautheile in den Urkunden nirgends die Rede sein soll, so möchten wir darauf hinweisen, dass in den Urkunden thatsächlich sehr viel von Niederreissen gesprochen wird und es in einzelnen Fällen oft fraglich bleibt, ob es sich um das Niederreissen der alten Basilica S. Reparata, oder um Arnolfo'sche Bautheile handelt.

Auch in einer anderen Frage stimmt Referent mit Guasti nicht überein und findet in dem von Letzterem veröffentlichten Urkundenmateriale nur die Bestätigung seiner schon früher (Nord und Süd. 1882. Heft 58. S. 99) auf Grundlage der Spogli Strozzi geäusserten Ansicht. Während Guasti nämlich

annimmt, dass der am 19. Juni 1357 gefasste Beschluss (S. 94), an Stelle der vier Traveen Arnolfo's bloss drei erweiterte Traveen zu errichten, erst nach zehn Jahren dahin abgeändert worden sei, unter Beibehaltung der Erweiterung der einzelnen Traveen, dennoch eine vierte hinzuzufügen (wodurch die Gesammtlängenmaasse Arnolfo's endgültig aufgegeben wurden), so bleibt Referent, in Uebereinstimmung mit Boito (Architettura del medio evo in Italia. Milano 1880. p. 232), bei seiner Ansicht, dass dieser letztere Beschluss noch im nämlichen Jahre 1357 gefasst worden sei und zwar in Folge der gewichtigen Einwürfe, welche am 3. Juli dieses Jahres Benci di Cione von Como gegen den Beschluss vom 19. Juni in Betreff der Fundamentirung und der Errichtung der neuen Pfeiler erhob (S. 97). Er wurde in Folge dessen ersucht, seine Bedenken gegen die gefassten Beschlüsse schriftlich niederzulegen, sowie durch eine Zeichnung seine Abänderungsprojecte darzuthun. Am 7. Juli wurde er nochmals an die Zeichnung gemahnt, seine Schrift hatte er vielleicht schon eingereicht. In Bezug auf den vermuthlichen Inhalt der Vorschläge Benci's stimmt Referent ebenfalls mit Boito vollständig überein, wenn er sagt: »Io mi figuro ch'egli dovette biasimare il concetto dei tre archi; dire che le navi erano tuttavia corte al paragone della larghezza.« Dagegen scheinen uns die Gründe, wesshalb Boito glaubt, Benci di Cione's Vorschläge seien nur theilweise angenommen worden und Francesco Talenti habe erst die Idee der vier Traveen hinzugefügt, nicht stichhaltig; vielmehr glauben wir, dass diese Idee nur die unmittelbare positive Consequenz der auch von Boito dem Benci di Cione beigelegten Kritik sei und daher in demselben Kopfe entsprungen sein müsse. Dass aber Benci di Cione's Vorschläge sofort und nicht erst nach zehn Jahren angenommen worden seien, scheint uns daraus hervor zu gehen, dass, während am 19. Juni, ehe Benci di Cione hervortrat, beschlossen worden war, die Fundamente der Pfeiler bloss 7 Br. tief zu legen, am 12. Juli dagegen, nach Benci di Cione's Auftreten, dieselben durchschnittlich 11 Br. tief gelegt worden sind. Offenbar hatte Benci di Cione für die neuen grossen Traveen auch höhere und stärkere Pfeiler, sowie tiefere Fundamente verlangt, als anfangs beschlossen worden war. Damit mag es auch zusammen hängen, dass neue Pfeilermodelle ausgeschrieben wurden, unter denen am 3. August schliesslich das des Francesco Talenti erwählt wurde, was aber keineswegs beweist, dass ihm auch der neue Entwurf der vier Traveen zuzuschreiben sei.

Auch folgende Umstände sprechen dafür, dass schon im Jahre 1357 der Beschluss, vier erweiterte Traveen zu errichten, gefasst wurde. Noch ehe im Jahre 1367 ein neuer Plan für die Chortribünen zur Ausführung bestimmt war, wird unabhängig davon der Beschluss gefasst (22. Dec. 1366, Doc. 159), die vierten Pfeiler mit Kanzeln zu schmücken. Hier ist also von denselben wie von einer längst abgemachten Sache die Rede und die Möglichkeit ausgeschlossen, dass etwa erst das neue Project für das Kuppeloktogon die Idee der vierten Pfeiler ins Leben gerufen habe. Als dies neue Project des Kuppelraumes mit dem Capellenkranz am 31. Mai 1367 endgültig angenommen wurde, wird ausdrücklich ausbedungen, »che l'edificio delle cupole

overo croce, non fosse per alcun modo chagione di fare disfare il lavorio fosse facto del corpo della chiesa«. Auch als am 25. Juli (Doc. 175) die Ausführbarkeit des neuen Projectes für das Kuppeloktogon, welches Benci di Cione, Neri di Fioravante und Genossen entworfen, von deren Rivalen Francesco Talenti und Giovanni di Lapo Ghini nochmals angefochten wurde, ertheilte eine Versammlung von Operai den Rath, im Falle der Nichtausführbarkeit des Projectes am Bau des Langhauses fortzufahren, »chosi nele mura chome ne le volte infino a le quarte colonne fondate, non tochando quelle, ma lasciandole, come al presente sono«.

Wenn endlich Guasti sich für seine Ansicht hauptsächlich auf ein Document vom 13. Juli 1366 (Doc. 141. S. 167) stützt, wonach eine Versammlung von Goldschmieden den Rath ertheilt, »si facciano quattro valichi e ponghasi la croce, non uscendo la chiesa di sua ragione di lunghezza nè di larghezza, nè d'altezza«, so sehen wir auch hierin im Gegentheil nur einen weiteren Beweis dafür, dass die vierten Pfeiler und Gewölbe eine längst beschlossene Sache waren, indem ausdrücklich verlangt wird, dass vor der Errichtung der Chortribünen die vierten Pfeiler errichtet werden, indem die Kirche nicht in ihren Längen-, Höhen- und Breitenverhältnissen alterirt werden solle, was doch wohl so viel heisst, als: damit sie . . . nicht alterirt werde.

Auf die confusen Angaben des Chronisten Marchionne di Coppo Stefani (S. 140, 141) über die Gestalt und die Maasse des neuen Domes, wie sie ihm zu Folge im Jahre 1360 bestimmt wurden und auf deren Grundlage der Architekt Nardini (S. 79 bei Guasti, Discorso analitico) ein fünfköpfiges Monstrum als angebliches Project des Giovanni di Lapo Ghini construirt, ist nach unserer Ansicht gar kein Werth zu legen. Nur das möchten wir zu seinen Gunsten bemerken, dass er unter den »5 capelle alla croce« offenbar nur die fünf Capellen an einem Kreuzesarm, unter den »15 capelle intorno al coro sotto la cupola« dagegen die Summe der Capellen aller drei Kreuzesarme bezeichnen wollte, während Nardini durch die willkürliche Ersetzung der »5 capelle alla croce« durch »5 tribune alla croce« zu seiner Missgeburt gelangt ist. — Doch wollen wir an dieser Stelle hervorheben, dass Guasti Nardini's Ansicht nicht theilt, wie wir in unserer Besprechung im Archivio storico irrthümlich angaben, sondern dieselbe nur mit Reserve citirt.

Was endlich das neue, zur Ausführung gelangte Project für das Kuppeloktogon mit dem Capellenkranz betrifft, welches in Folge der Verlängerung und Erhöhung des Langhauses ebenfalls, im Verhältniss zum Arnolfo'schen Entwurf, erweitert und nach Osten zurückverlegt werden musste, so wird durch den jetzt vollständig vorliegenden Apparat der Documente, sowie durch die von Guasti daran geknüpften Folgerungen das Ergebniss unserer früheren einschlägigen Untersuchung (Nord und Süd. 1882) vollkommen bestätigt, dass nämlich das Project des Consortiums von Bildhauern, Goldschmieden und Malern mit Benci di Cione und Neri di Fioravante zur Ausführung bestimmt ward, während die Pläne Francesco Talenti's, Giovanni di Lapo Ghini's und Simone di Francesco Talenti's, trotz aller auf-

gewendeten Mühen, sie durchzubringen, von der allgemeinen Volksstimme wie von den unbefangenen Fachleuten zurückgewiesen wurden.

Damit sind die abweichenden Ansichten, wie sie Boito in seiner Vorliebe für Francesco Talenti und im Anschluss an ihn in noch bestimmterer Weise Mothes (Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1882. S. 772) vertreten, ein für allemal beseitigt. Da die Documente selbst jetzt den Nachweis für die Richtigkeit unserer Anschauung in klarer und unwiderleglicher Weise liefern, so möge es hier genügen, auf die wichtigsten derselben, die diese Frage betreffen, bloss hinzuweisen. Es sind dies die Documente Nr. 141, 149, 176, 178, 189, 192. Nur so viel wollen wir als Hauptinhalt dieses langwierigen Concurrenzkampfes hervorheben, dass es sich dabei um vier Projecte handelte. Eines, die sogenannte piccola chiesa murata, stammte vom damaligen Oberbauleiter, Ciovanni di Lapo Ghini, ein zweites von diesem und Francesco Talenti gemeinsam, ein drittes von Francesco's Sohn, Simone; ein viertes endlich, das preisgekrönte, von der genannten Künstlergruppe mit Benci di Cione und Neri di Fioravante an der Spitze. Nachdem dieses am 19. November 1367 endgültig zur Ausführung bestimmt war, wurden die anderen Modelle und Projecte zerstört.

Das Hauptverdienst am Bau des Florentiner Domes, sowohl in Bezug auf die Anlage des Langhauses wie des Kuppeloktogons mit dem Capellenkranz, tragen also nach dem genialen Entwerfer des Originalplanes, Arnolfo, die damals hochberühmten Architekten und Constructeure Benci di Cione und Neri di Fioravante, wogegen Francesco Talenti in Bezug auf manche Einzelnheiten der Ausführung des Domes und insbesondere des obersten Theiles des Thurmes Verdienstliches leistete, doch auch — wenigstens nach dem Wortlaut der Documente — mancherlei Fehler beging.

Die vorstehenden Erörterungen einiger Hauptfragen des Florentiner Dombaues geschahen hauptsächlich nur, um auf die Reichhaltigkeit und Wichtigkeit der von Guasti veröffentlichten Urkunden hinzuweisen. Dabei hatte Referent die Genugthuung, in einigen der wichtigsten Punkte Guasti's Anschauungen vollkommen zu theilen. Wenn ausserdem aber auch einige Abweichungen zwischen den Folgerungen, die wir aus dem nämlichen, authentischen Quellenmaterial zogen, zu Tage treten, so mag die Schuld theils an irrigen Auffassungen auf der einen oder anderen Seite, zum Theil gewiss aber auch an der schwierigen und oft dunkeln Sprache der Urkunden selbst, sowie an deren Lückenhaftigkeit (indem, wie gesagt, wichtige Abschnitte derselben verloren gingen) liegen. Unzweifelhaft ist es, dass diese Urkundensammlung noch reichen Stoff für eingehendere Untersuchungen, als sie hier vorgenommen werden konnten, bietet, in Folge deren sich noch manches Dunkel aufhellen wird. Zu wünschen wäre nur, dass der Herausgeber dieses Urkundenschatzes, um eine Uebersicht und eine Sonderung der einzelnen darin wirr durch einander gehenden Fäden zu erleichtern, noch als Nachtrag zu seiner verdienstlichen Arbeit Namen und Sachregister sowie vielleicht Regesten liefern würde.

Hans Semper.

Malerei.

J. Strzygowski, Cimabue und Rom. Funde und Forschungen zur Kunstgeschichte und zur Topographie der Stadt Rom. Wien 1888. Alfred Hölder. 242 S. 7 Tafeln und 4 Abbildungen im Text.

Der Verfasser, der sich zuerst durch seine sorgfältig geführten ikonographischen Untersuchungen über die Darstellung der Taufe Christi um die Erforschung der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst verdient gemacht hat, wendet sich in dem vorliegenden Buche der Betrachtung jenes grossen Aufschwunges zu, welchen die italienische Malerei am Ende des 13. Jahrhunderts genommen hat. In einer eingehenden Darlegung von Cimabue's Lebensgang und künstlerischer Entwicklung lässt er die von verschiedenen Seiten hergeleiteten Untersuchungen münden. Als Ausgangspunkt für diese letzteren sind im Wesentlichen drei Entdeckungen anzusehen: erstens der Fund eines Notariatsactes in S. Maria maggiore, aus dem die Anwesenheit Cimabue's in Rom im Jahre 1272 hervorgeht, zweitens die Wahrnehmung, dass auf einem Fresco des Meisters in Assisi eine Ansicht der Stadt Rom gegeben ist, welche von Bedeutung für die Topographie der Stadt Rom ist, und drittens die Auffindung eines Manuscriptes in der Vaticana, welches der Verfasser für eine Quelle des Vasari ansieht. Indem mit diesen Ergebnissen der Forschung eine sorgfältige Vergleichung der erhaltenen Werke des Florentiner Meisters und die bisher bekannten Thatsachen aus dem Leben desselben verbunden werden, entsteht ein Lebensbild, das von geradezu überraschender Anschaulichkeit mit grossem Geschick in breiten Strichen und lebhaften Farben ausgeführt ist. Es wirkt dies um so erstaunlicher, als es bisher wohl gelungen ist, mit einiger Sicherheit die Wandlungen in der künstlerischen Thätigkeit hervorragender Meister des 15. und 16. Jahrhunderts festzustellen, niemals dies aber für die Künstler des Trecento und der vorhergehenden Zeit möglich war. Nehmen wir Strzygowski's biographische Schilderung als durchaus begründet an, so hätten wir einzugestehen, besser über Cimabue, von dem doch nur wenige Werke erhalten sind, unterrichtet zu sein, als über Giotto, den wir aus so vielen verschiedenartigen Gemäldecyclen und Tafelbildern kennen. Ich stehe nicht an, die Hauptzüge in Cimabue's Entwicklung, wie sie der Verfasser gibt, als überzeugend anzuerkennen — aber nur insoweit sie sich auf ein Erfassen der charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Gemälde gründen, nicht insoweit sie den Wechsel dieser Eigenthümlichkeiten aus bestimmten Einflüssen erklären wollen. Hier, glaube ich, ist die für die Kritik gerade jener noch so wenig durchforschten und erkannten frühen Kunstübung durchaus gebotene Vorsicht entschieden nicht genügend gewahrt worden. Die Neigung des Verfassers, ansprechende Vermuthungen zum Range von Thatsachen zu erheben, durch geschickte Combination einen Zusammenhang vereinzelter Facta und Erscheinungen zu erzwingen, lässt den Leser zuweilen von einem Gefühl des Schwindels befallen werden, das er aber im Hinblick auf den sicher und unbeirrt vor ihm hinschreitenden Führer wieder überwindet. Am erstrebten Ziele angelangt, bleibt dann freilich im Rückblick auf alle die Brücken und Stege, die man hat überschreiten müssen, ein unbehagliches Gefühl der Unsicherheit, ja des

Zweifels an der Zuverlässigkeit des Bodens, auf dem man jetzt steht, übrig. Ob überhaupt oder in wie weit dasselbe gerechtfertigt ist, wollen wir im Folgenden kurz untersuchen, indem wir die Hauptresultate von Strzygowski's Forschungen und die Wege, auf denen er zu ihnen gelangt ist, einer Prüfung unterziehen.

Geburt und Todesjahr Cimabue's sind nicht mit Sicherheit anzugeben — der Behauptung Vasari's entgegen steht die Thatsache, dass er 1302 noch am Leben war. Was den eigentlichen Namen des Künstlers betrifft, so dürfte des Verfassers Nachweis, dass derselbe Cenni di Pepo, nicht Giovanni gelautet habe, wohl als gelungen zu betrachten sein. Strzygowski geht von den zwei durch Fontana entdeckten Documenten aus, in denen unter dem Jahre 1302 ein Magister Cenni dictus Cimabue pictor als in Pisa thätig genannt wird. Milanesi hatte in demselben eine von Giovanni Cimabue verschiedene Persönlichkeit gesehen, was von vorneherein nicht sehr wahrscheinlich dünkte, da es billig auffallen müsste, den Namen des berühmten Florentiner Meisters einem Zeitgenossen desselben beigelegt zu sehen, und der in jenem Jahre 1302 am Dommosaik zu Pisa beschäftigte Maler doch zweifellos eben der uns bekannte Cimabue war. Zu erklären wäre nur, wie dann der irrthümliche Vorname Giovanni entstanden sei. Strzygowski weist nach, dass derselbe zuerst von Filippo Villani in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer (etwa zwischen 1375 und 1405) vorkommt. Dies ist, so viel wir wissen, die älteste Quelle, auf welche indirect auch Vasari's Angabe zurückgeht. In wie weit sie glaubwürdig ist, muss dahingestellt bleiben — jedenfalls wohnt den Pisaner Documenten eine mehr bestimmende Kraft inne. Jener Cenni di Pepo stammt aus Florenz und zwar aus dem Viertel des hl. Ambrosius, in dem auch der angebliche Giovanni ansässig war. Das will denn doch sehr unglaubhaft dünken, dass zwei florentinische Maler, die in demselben Kirchensprengel von Florenz zu Hause waren, den Spitznamen Cimabue trugen. Denn um einen Spitznamen handelt es sich zweifellos; Filippo Villani sagt: »Giovanni chiamato Cimabue«, die Acten in Pisa haben »Cenni dictus Cimabue«. Erst durch Cristoforo Landino, welcher Villani ausschreibt, indem er statt »chiamato« »cognominato« setzt, entsteht die Version, Cimabue sei der Familienname gewesen. Vasari, der wohl wusste, dass noch im 13. Jahrhundert nur die Adelsgeschlechter einen Familiennamen führten, ging dann weiter und liess den Künstler aus der alten Familie der Cimabuoi kommen.

Das Resultat der Untersuchung ist, dass Cimabue als der Sohn eines Pepo in Florenz im Sprengel von S. Ambrogio geboren wurde und in der Taufe den Vornamen Benvenuto, resp. Cenni, später den Beinamen Cimabue, unter dem er ganz allgemein bekannt wurde, erhielt. Welches Handwerk sein Vater betrieben, ist unbekannt — aus den kunstreichen Thronen auf Cimabue's Gemälden möchte Strzygowski schliessen, Pepo oder sonst ein Verwandter sei Kunsttischler gewesen, was nun freilich nichts als blosse Vermuthung bleibt.

Den Aufschluss über des Künstlers Entwicklung entnimmt der Verfasser der vergleichenden Analyse der stilistischen Merkmale der drei hervorragendsten

Madonnenbilder Cimabue's. Man wird ihm durchaus beistimmen müssen, wenn er in ihnen drei verschiedene Entwicklungsstufen repräsentirt findet, und zwar die früheste in dem Gemälde der Florentiner Akademie, die zweite in der Madonna Rucellai und die dritte in dem Fresco zu S. Francesco in Assisi. Demnach hätte sich Cimabue zuerst an byzantinische Vorbilder gehalten, deren herbe, gewaltsame Typen in dem Bilde aus S. Trinità wiederkehren, dann eine grössere Feinheit, Zierlichkeit und Anmuth erstrebt, endlich eine grossartige, monumentale Breite und Würde erreicht. Den grossen Abstand zwischen der Madonna der Akademie und der Madonna Rucellai sucht sich nun Strzygowski durch den starken Einfluss zu erklären, den eine bestimmte Malerschule, die sienesische, auf den Künstler hervorgebracht habe. An diese gemahne die Innigkeit der Empfindung, die Anmuth der Gestalten — zugleich aber könne man in Einzelheiten, wie der Zeichnung der Augen (elliptische Form des Augapfels) und der Hände (die schmale Hand mit den langen, dünnen Fingern), den directen Hinweis auf sienesische Vorbilder sehen. Die Möglichkeit einer Berührung mit der Malerkunst Siena's möchte ich für Cimabue nicht durchaus bestritten sehen — viel weniger aber die Behauptung des Verfassers als bewiesen, ja als besonders wahrscheinlich betrachten. Er stützt seine Beweisführung im Wesentlichen auf die Vergleichung der Madonna Rucellai mit der des Guido in S. Domenico zu Siena. Wie für Cimabue, so meint er, lasse sich auch für Guido deutlich eine Entwicklung constatiren: das Bild in S. Domenico repräsentire die spätere freiere und liebenswürdigere Manier, die Madonna in der Akademie zu Siena die frühe Zeit, der auch das fälschlich Margaritone benannte Bild in dem Museum zu Arezzo angehöre (eine Attribution, der ich nicht beistimmen kann). Nun schliesst Strzygowski weiter: die Verwandtschaft der Madonna Rucellai mit der Madonna in S. Domenico lasse auf eine directe Beziehung der Meister schliessen. Dass Guido Cimabue beeinflusst habe, sei nicht anzunehmen, da die Madonna Rucellai aller Wahrscheinlichkeit nach schon 1267 entstanden, die von S. Domenico aber frühestens, des verstümmelten Datums wegen, 1271, möglicher Weise erst 1281 gemalt sei. Man sehe sich also genöthigt, ein gemeinschaftliches Vorbild oder einen und denselben Lehrer für beide Künstler anzunehmen — und dieser sei kein Anderer als Coppo di Marcovaldo, ein älterer Florentiner Meister, der 1261 ein Madonnenbild für S. Maria dei Servi in Siena gemalt habe, 1265 im Dome von Pistoja Fresken und, wie es scheint, eine Madonna ausgeführt hat. Die erhaltene Madonna in den Servi nun zeige im Kopfe der Maria und in dem Christkinde so vielfache Beziehungen zu den erwähnten Werken Guido's und Cimabue's, dass nur die eine Erklärung übrig bleibe: Beide seien von Coppo beeinflusst. Coppo als der einer früheren Generation angehörige Künstler sei ihr Lehrmeister gewesen.

Diese Beweisführung, so sorgsam sie ist, leidet nur an dem einen Fehler: der zu geringen Berücksichtigung der Uebermalungen. Zunächst ist mit voller Bestimmtheit zu sagen, das Guido's Bild in S. Domenico gerade in den hauptsächlichsten Theilen: im Christkinde und im Kopfe der Madonna am Anfang des 14. Jahrhunderts übermalt worden ist, und zwar, wie ich glaube,

von Duccio. Dadurch ist im Wesentlichen das Zarte, Empfindungsvolle, Weiche in das Bild gekommen — jedenfalls ist also der Schritt von dem der Akademie zu demselben kein so grosser, wie Strzygowski annimmt. Aber auch das Gemälde Coppo's ist gerade in den maassgebenden Theilen von einer späteren Hand übergangen worden. Die grösste Vorsicht bei einem Vergleiche ist also geboten, und nur mit Vorsicht ist die Hypothese Strzygowski's aufzunehmen. Dass dieselbe einer gewissen Anziehungskraft nicht entbehrt, gebe ich gerne zu. Jedenfalls verdient der Hinweis auf Coppo als einen Meister, dem Cimabue Manches verdanken kann, volle Berücksichtigung. Den Schluss der Untersuchung bildet die Fixirung des Datums 1267 als Entstehungsjahres der Madonna Rucellai, welche ja Karl von Anjou bei seinem Aufenthalt in Florenz im Atelier des Künstlers aufgesucht haben soll.

Durch die Auffindung eines Notariatsactes im Archiv von S. Maria maggiore hat nun Strzygowski die Anwesenheit Cimabue's in Rom im Juni 1272 festgestellt. Die Veranlassung dieses Aufenthaltes möchte er in einer Berufung eben durch Karl von Anjou sehen, der 1268 Senator von Rom geworden war und nachweislich Künstler beschäftigt hat. Wohl möglich — aber auch hier wieder, bei der Frage nach des Malers Thätigkeit in Rom, gerathen wir an der Hand des Verfassers auf das gefährliche Gebiet von Vermuthungen, die zum Theil wenigstens sehr gewagt erscheinen. Ganz allgemein möchte Strzygowski es für möglich halten, dass Cimabue die 1727 zerstörten Fresken in der Capelle des hl. Franciscus in S. Maria in Araceli ausgeführt habe, mit grösserer Bestimmtheit schreibt er ihm das Mosaik, das aus derselben Kirche stammend, jetzt im Palazzo Colonna aufbewahrt wird, zu. Hier tritt er in Widerspruch zu de Rossi, der die Jahreszahl 1228 zu 1328 ergänzt, indem er 1279 liest. Ich lasse hier die auf die Jahreszahl bezüglichen, jedenfalls etwas kühn zu nennenden Conjecturen ausser Auge — und halte mich nur, soweit das bei der starken Restaurirung des Mosaiks überhaupt möglich, an die stilistischen Merkmale desselben; aus denselben auf Cimabue's Autorschaft zu schliessen, halte ich für unmöglich. Es bleibt eine dritte Hypothese zu erwähnen, deren Ausführung ein grosser Theil des Buches gewidmet ist. Aus einer Stadtansicht Roms, die sich auf einem der später zu erwähnenden Fresken des Meisters in Assisi: auf dem Bilde des Evangelisten Marcus befindet und bisher für die Topographie der ewigen Stadt nicht verwerthet worden ist, schliesst der Verfasser, dass Cimabue der Verfertiger des grossen Stadtplanes gewesen sei, der — nicht erhalten — als Prototyp der bekanntesten späteren Ansichten von Rom gedient hat. Es kann hier auf den eingehenden Versuch Strzygowski's, diese Vermuthung nach allen Seiten zu begründen, nicht näher eingegangen werden — gewiss wird dies von einer anderen Seite her geschehen. Der Referent gesteht auch hier nur eine Möglichkeit einer ganz allgemeinen Vermuthung — nichts weiter sehen zu können.

Wie lange Cimabue in Rom sich aufgehalten hat, bleibt ungewiss. Wir finden ihn zunächst in Assisi wieder, wo er in der Oberkirche S. Francesco den Chor und das Querschiff ausmalt, in der Unterkirche das grossartige, erhabene Madonnenbild ausführt, dem Strzygowski mit Recht den Ehrenplatz

unter allen seinen Werken anweist, als dasjenige, in welchem ein bei Weitem grösserer, freierer Stil, als in den früher erwähnten Madonnenbildern sich geltend macht — ein Stil, zu dem der Künstler in der monumentalen Welt Roms sich erhoben hat. Mit diesem aber, so nimmt Strzygowski an, sind einige andere Maler als Gehilfen nach Assisi gegangen, die nun unter seiner Oberleitung die Fresken des Längsschiffes in der Oberkirche ausgeführt haben. Ueber die bisher geführten Untersuchungen, an denen auch der Referent Theil genommen, hinaus geht der Verfasser, indem er mit Bestimmtheit die Meister nennt, welche die Scenen aus dem Alten und Neuen Testament gemalt haben. Dem Philippus Rusuti, an dessen Mitarbeiterschaft schon Crowe und Cavalcaselle und der Referent gedacht hatten, ohne doch deren Ausdehnung zu bestimmen, schreibt er die Fresken der älteren Richtung an der rechten Längswand zu. Ich glaube, man wird dem voll beistimmen können. In den Gemälden der linken Längswand, sowie in den vier ersten unten rechts erkennt er die Hand Pietro Cavallini's. Davon konnte ich mich bis jetzt nicht überzeugen; ich sehe noch immer verschiedene Hände, möchte aber mich nicht definitiv aussprechen, ehe ich nicht an Ort und Stelle die neue Behauptung Strzygowski's nachgeprüft habe. Desgleichen seine dritte Ansicht: der Maler der Eingangswandbilder und des ersten Deckenfeldes sei derselbe, welcher das Grabmal Aquasparta in S. Maria zu Araceli mit einem Fresco geschmückt habe. Auch mir ist bei meinem letzten Aufenthalt in Rom die sehr nahe Verwandtschaft aufgefallen, so dass ich sehr geneigt bin, Strzygowski's Ansicht zu der meinigen zu machen. Nur vermag ich nicht, in dem römischen Künstler Johannes Cosmas zu sehen.

Die Annahme, Cimabue sei der Verfertiger des römischen Stadtplanes, nöthigt nun den Verfasser, nach Beendigung seiner Malereien in Assisi den Künstler wieder nach Rom zurückkehren zu lassen, etwa im Jahre 1288, und ihm unter Nicolaus IV. eine alle künstlerischen Unternehmungen beherrschende Stellung anzuweisen. Auch dies muss uns als eine willkürliche Annahme erscheinen. Im Jahre 1292 sei er dann nach Toscana zurückgekehrt. In das Ende der neunziger Jahre wären wohl die zerstörten Fresken im Kreuzgange von S. Spirito, diejenigen der Michaelscapelle in S. Croce, die Madonna in dem Servi zu Bologna und die Madonna (einst) in S. Croce zu verlegen. Mit Recht wird das Londoner Bild dem Meister abgesprochen.

In seinen letzten Lebensjahren ist Cimabue in Pisa thätig gewesen und zwar zunächst für die Franciscaner. In deren Kirche befanden sich nach Vasari drei Bilder von seiner Hand und eine Madonna, die jetzt im Louvre aufbewahrt wird und nach Strzygowski's Ansicht von Gehilfenhänden in des Meisters Atelier ausgeführt wäre, ein hl. Franciscus, der sicher nicht von Cimabue ist, und ein verloren gegangener Crucifixus (der in S. Francesco erhaltene Crucifixus stimmt nicht zu Vasari's Beschreibung und ist von einem älteren Pisaner Meister gemalt). Im Jahre 1301 erhält er den Auftrag auf ein Bild für das Spedale di S. Chiara. In demselben Jahre leitet er bis zum März 1302 die Ausführung des Mosaiks in der Tribuna des Domes — dann hören wir nichts weiter von ihm. Strzygowski möchte ihn nun nach Florenz

zurückkehren und die durch Arnolfo's Tod freigewordene Stellung des Dombaumeisters übernehmen lassen. Ja, er geht so weit, die Hypothese aufzustellen, Cimabue, in dessen Bildern wir wiederholt Kuppelbauten finden, sei es gewesen, der die Kuppel des Florentiner Domes entworfen habe — eine Hypothese, die jeder wirklichen Begründung entbehrt. Wann Cimabue gestorben, wissen wir nicht.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen: das Bild, welches auf Grund sorgfältigster Vergleichung der Verfasser von Cimabue's Entwicklung entwirft, ist ein anschauliches und im Wesentlichen als richtig einleuchtendes. Dagegen vermögen wir uns nicht davon zu überzeugen, dass die Annahmen, Cimabue sei von der sienesischen Schule, speciell von Coppo di Marcovaldo, beeinflusst worden, er habe den Stadtplan von Rom gemacht, er sei von Assisi nach Rom zurückgekehrt und am Ende seines Lebens Dombaumeister in Florenz gewesen, mehr als blosse Hypothesen sind. Auf das Entschiedenste wehren aber möchte ich mich gegen eine Anschauung von der Kunst Giotto's, wie sie am Schlusse seines Buches Strzygowski äussert. Die Gegenüberstellung von Antike und Gothik, Cimabue und Giotto ist durchaus verfehlt. Was hat man sich unter dem Satze vorzustellen: »Giotto dachte gothisch?!« Es scheint fast, als stünde Strzygowski noch unter dem Einflusse des traditionellen Begriffes von der entscheidenden Bedeutung der Antike für die Kunst des Quattrocento!

Es bleibt uns zum Schlusse nur noch ein Theil des Buches zu besprechen, nämlich derjenige, welcher sich mit einer angeblichen, von Strzygowski entdeckten Quelle des Vasari beschäftigt. Als solche betrachtet der Verfasser nämlich ein Fragment im Codex Capponianus de Vaticana Nr. 231, Fol. 22 und 23 — d. h. als die spätere Abschrift einer älteren von Vasari benutzten Schrift.

Im Anhange veröffentlicht er dieselbe. Strzygowski scheint mir hier in einer grossen Täuschung befangen zu sein — in jener angeblichen Quelle kann man nach meiner Ueberzeugung absolut nichts Anderes als einen Auszug aus den ältesten Biographien des Vasari sehen, und ich zweifle nicht einen Augenblick, dass sich dieser meiner Ansicht Alle anschliessen werden, die einen genauen Vergleich anstellen. Ja, es dünkt mir nur aus einer übergrossen Entdeckerfreude zu erklären zu sein, dass der Verfasser überhaupt daran denken konnte, die Handschrift gebe den Text des von Vasari mehrfach als Quelle citirten »libretto antico«. Zunächst: nimmt man an, dass das Fragment ein Auszug aus Vasari ist, so erklärt sich Alles auf das einfachste und ungezwungenste. Was aber Strzygowski gegen diese Annahme geltend macht, beweist durchaus nichts. Er führt an: 1) »Es ist kein Grund denkbar, warum ein Excerpist gerade nur die fünf aus Vasari's vierzehn Nummern von Werken des Cimabue ausgewählt hätte.« Auch in den anderen Biographien des Fragmentes (Cimabue, Arnolfo, Niccola Pisano, Andrea Tafi, Gaddo Gaddi, Margaritone, Giotto) finden sich bei Weitem nicht alle von Vasari angeführten Werke aufgezählt. Der Schreiber macht eben nichts als einen Auszug aus Vasari und zwar sehr willkürlich. Warum er aber gerade

bloss jene fünf Werke des Cimabue notirt, das erklärt sich vielleicht sehr einfach: weil er nur diese kannte, nur sie ihm erwähnenswerth erschienen: es sind gerade die Werke, welche noch heute alle vorhanden sind, nach denen wir Cimabue beurtheilen.

2) »Es ist undenkbar, dass ein Copist bei Beschreibung des für S. Croce angefertigten hl. Franciscus die bestimmte Zahl »zwanzig« der das Hauptbild umgebenden Scenen aus dem Leben der Heiligen durch die unbestimmte Angabe ‚viele' ersetzte.« Undenkbar? Das scheint mir sehr wohl denkbar, ja ganz natürlich.

Der folgende Einwand drittens bezieht sich darauf, dass wörtliche Uebereinstimmungen sich finden und zwar derart, dass Ausdrücke und Phrasen, die im Texte Vasari's weit von einander getrennt stehen, im Fragmente verbunden erscheinen. Nun frage ich, was ist wahrscheinlicher, dass Vasari Phrasen des Fragmentes zerlegt und die Einzelheiten getrennt in seinem Texte angewandt habe oder dass ein Copist Ausdrücke des Vasari zusammengezogen und verbunden habe? Doch sicher das letztere: ein Excerpist, welcher kürzt, pflegt, wie das wohl Jeder selbst an sich erfahren hat, Phrasen und Ausdrücke, die im Original getrennt sind, zusammenzuschieben.

Ferner: Vasari erwähnt in der Oberkirche zu Assisi 16 Geschichten zur Linken und 16 zur Rechten — das Fragment nur 16 zur Linken. Daraus ergibt sich gar nichts — das ist einfach Oberflächlichkeit des Abschreibers, der bei seinen Excerpten sich eben der äussersten Kürze befleissigt. Aus eben diesem Bestreben erklärt es sich auch, warum er nicht die Nachricht über die festliche Einbringung der Madonna Rucellai gibt.

Wie denkt sich nun aber Strzygowski das Verhältniss des Vasari zu der angeblichen Quelle? Wie muss er nothgedrungen es sich denken? Man höre: schon für die erste Ausgabe seiner »vite« 1550 ist dem Vasari das Fragment die Hauptquelle, doch kennt er den Text damals noch nicht vollständig. Wie ist das zu erklären? Vasari hat von »certi ricordi di vecchi pittori« gehört und ging den Besitzer derselben an, ihm Notizen zu liefern. Dieser hätte ihm ganz flüchtige Notizen zukommen lassen. Nach 1550 muss aber Vasari die volle Kenntniss des Fragmentes erlangt haben. »Seine erste Auflage und das Fragment in der Hand sucht er die Kunstwerke auf, beschreibt sie und versäumt nicht, sich sonst umzusehen. In die zweite Auflage nimmt er dann den Text des Fragmentes wörtlich auf.« — Zu solch' unerhört künstlichen Constructionen sieht sich Strzygowski gezwungen, will er seine Behauptung, das Fragment sei Quelle, aufrecht erhalten. Man denke sich: Vasari, der die einzelnen Sätze des Fragmentes künstlich zerlegt und in seine Erzählung verstreut, der mit so liebevoller Pietät das Fragment behandelt, dass er die erweiterte Beschreibung eines Kunstwerkes in irgend einen ganz kurzen Satz des Fragmentes hineinzwängt, »den schlichten Text möglichst phrasenhaft ausbeutet« — man braucht darüber wohl kein Wort weiter zu verlieren.

Nun finden wir aber im Fragmente wiederholt Unklarheiten, die sich gar nicht anders erklären lassen, als dass der Copist etwas zu flüchtig bei seiner Arbeit war, Vasari's Ausdrücke zu sehr zusammendrängte (S. 218, Z. 3

und 4. — S. 219, Z. 18. — S. 220, Z. 12 und 13 fehlt Ortsangabe. — S. 220, Z. 14 und 15. — S. 221, Z. 8. — S. 222, Z. 1). Er nimmt es dabei so wenig genau, dass er öfters falschen Satzbau anwendet, z. B. (S. 218, Z. 3): »(Lapo) trovò il modo di lastricar le strade et il Palazio del Podestà che all' hora si fabricò«. Oder (S. 219, Z. 18): »Morì (Arnolfo) nel 300 et in città sua si voltorno le tre principali tribune della chiesa«.

Dies und Anderes bliebe ganz unverständlich, hätten wir nicht die Erklärung in Vasari's deutlicher Darlegung, den der Copist so ungeschickt ausschrieb. — Alles dies schon würde genügen, Strzygowski's Ansicht als durchaus unhaltbar zu erweisen. Aber wir wissen mehr, nämlich dass das Fragment erst nach 1533 entstanden, also unter keiner Bedingung mit dem »libretto antico«, das Vasari benutzt hat, zu identificiren ist, sicher keine Quelle Vasari's ist. Zwei Zeitbestimmungen sind uns gegeben. Einmal erwähnt der Anonymus im Leben des Niccola Pisano (wie Vasari) die von Bramante gebaute Treppe des Belvedere in Rom, die spätestens 1513 entstanden sein kann. »Die Stelle kann interpolirt sein«, sagt Strzygowski. — Aber noch eine andere Zeitbestimmung gibt es. Im Leben des Arnolfo heisst es: »(Buono) fece .... in Arezzo il palazzo de signori stato poi rovinato.« Vasari, der als Aretiner sehr genau davon unterrichtet war, sagte: dieser von Buono erbaute Palast sei im Jahre 1533 zerstört worden. Folglich ist das Fragment nach 1533 entstanden — folglich ist es nicht eine alte Quelle — folglich ist es eben nichts Anderes, als ein im 17. Jahrhundert gemachter Auszug aus Vasari, der ohne jede Bedeutung und Interesse für uns ist. — Selbst die Behauptung, auch diese Stelle sei eine Interpolation — und zu solchen willkürlichen Voraussetzungen wird sich der Verfasser doch auf keinen Fall hinreissen lassen — würde aber nichts an den Thatsachen ändern können, dass der genaue Vergleich des Fragmentes mit Vasari's Text keine andere Auffassung, als die von mir vertretene zulässt.

Es sei mir zu Gute gehalten, dass ich so ausführlich geworden — dies verlangte eine Arbeit, die mit solcher lebendigen, ja erregten Theilnahme für den Gegenstand und mit solcher eifrigen Gewissenhaftigkeit ausgeführt worden ist.

H. Thode.

H. Toman. Jan van Scorel und die Geheimnisse der Stilkritik. Prag 1888.

Herr jur. Dr. Hugo Toman aus Prag, der schon früher einige Notizen über ältere Maler aus seiner Praxis als Bildersammler im Repertorium veröffentlicht hat, und von dem kürzlich erst eine ausführliche Studie »Ueber die Malerfamilie de Heem« in dieser Zeitschrift erschienen ist, hat fast gleichzeitig eine Streitschrift über Jan Scorel ausgegeben. In derselben nimmt er die von A. v. Wurzbach zuerst aufgestellte und von Hans Semper vertheidigte Ansicht, Jan Scorel sei der »Meister vom Tode Mariä«, wieder auf. Da Herr Toman in jenem mit dankenswerthem Fleiss und auf Grund eigener Anschauung geschriebenen Artikel über die Maler de Heem mich als »Meister« anerkennt, so möge er mir gestatten, in dieser Eigenschaft wenigstens mit ein paar Worten

seine neue Schrift zu »meistern«. In die Sache selbst hier näher einzugehen, kann mir schon deshalb nicht einfallen, weil gerade an dieser Stelle erst vor Kurzem von berufenster Seite, durch Ludwig Scheibler (Rep. VII. Bd.), die Gründe, welche diese Identificirung von zwei wesentlich verschiedenen Meistern beseitigen, ausführlich und überzeugend dargelegt worden sind. Ebensowenig kann mir beifallen, für die beiden Männer, welche Herr Toman in seiner Schrift abzukanzeln sich gemüssigt findet, Karl Justi und Ludwig Scheibler, eine Lanze zu brechen: wer sie nicht kennt und sie nicht achtet, kann auf den Namen eines ernsthaften Kunstforschers keinen Anspruch erheben. Justi hat in seinem »Winckelmann« nicht nur von den Kunstbestrebungen und dem wissenschaftlichen Leben des vorigen Jahrhunderts, sondern von dem gesammten Leben dieser Zeit, insbesondere in Deutschland und Italien, auf einem Hintergrund des umfassendsten und gründlichsten Wissens der gesammten Kunst und Litteratur ein Bild von einer Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit entworfen, wie wir nur wenige für irgend eine Zeit besitzen. Auch hat Justi gerade den Altniederländer schon seit Jahrzehnten seine Aufmerksamkeit gewidmet und sie auf seinen weiten Reisen besonders verfolgt. Ludwig Scheibler [1]) hat Arbeiten wie Justi's Winckelmann allerdings nicht aufzuweisen und wird sie niemals machen: seine Begabung und Ausbildung ist eine wesentlich andere, aber seine Erfolge sind nicht minder dankenswerthe. Als Kaufmann erzogen, hat Scheibler erst spät seine Neigung zum Studium der Malerei befriedigen und schliesslich einen wirklichen Beruf daraus machen können. Aber gerade dadurch ist er von vornherein auf die Gemälde selbst hingewiesen worden, hat er eine ängstliche Sorgfalt in der Prüfung und Vergleichung der Gemälde sich zum Princip gemacht, hat fast alle grösseren und kleineren Sammlungen Europas mit einer Gründlichkeit und, trotz allgemeinerer Interessen, mit einer bescheidenen Beschränkung auf das nächste Ziel durchgearbeitet, wie wohl kaum ein zweiter Forscher auf unserem Gebiete. Dadurch sind seine dem Umfange und der Form nach anspruchslosen Arbeiten und nicht minder seine selbstlose Betheiligung an einer Reihe fremder Werke (wie Woermann's »Geschichte der Malerei«, Janitschek's »Geschichte der deutschen Malerei« und die Kataloge der Galerien von Karlsruhe, Berlin und Dresden) die Grundlage geworden für die Forschung auf dem Gebiete der älteren deutschen und theilweise auch der älteren niederländischen Malerei (bis 1550); und wir Aelteren, sein »Lehrer« Justi nicht ausgeschlossen, nennen uns hier gern und dankbar seine Schüler.

---

[1]) Wenn Scheibler als Schüler von Justi bezeichnet wird, so ist das nur sehr bedingt richtig. Scheibler hat in Bonn während eines Semesters auch ein kunstgeschichtliches Colleg bei Justi gehört, aber seine Kenntniss altniederdeutscher und altdeutscher Gemälde hat er ganz seinen eigenen Denkmälerstudien — nach Inhalt und Methode — zu verdanken. In ihren Studien des Scorel sind beide Forscher ganz selbständig. Ich bemerke hier beiläufig, dass die »Kreuzigung« im Bonner Provinzialmuseum, auf die nach Toman Justi seine Scorel-Studien allein stützen soll, noch nicht im Museum war und von Justi gar nicht gekannt war, als er seinen Aufsatz schrieb!

Angriffe gegen solche Männer fallen mit doppelter Schwere gegen die Urheber derselben zurück.

So viel über den Angriff und seinen Urheber. Zur Sache selbst will ich — nicht zur Ueberzeugung des Verfassers, der doch der ungläubige Toman bleiben wird — zur Vervollständigung von Scheibler's Ausführungen im Repertorium und zu Justi's (noch vor Aufstellung der unglücklichen Scorel-Theorie durch A. v. Wurzbach erschienenen) Aufsatz in den Jahrbüchern der preussi-



schen Kunstsammlungen einige ihrer Gründe für die Verschiedenheit der beiden in Betracht kommenden Künstler schärfer herausheben und etwas weiter ausführen.

Seit vom »Meister des Todes der Maria« gesprochen ist, hat man darauf aufmerksam gemacht, dass auf drei Hauptbildern des Meisters, den beiden Anbetungen der Könige in Dresden und dem grossen Altar im Louvre, die stets wiederkehrende Figur eines und desselben Mannes höchst wahrscheinlich das Bildniss des Malers sei, mit dem Scorel's bekanntes Bildniss nicht das Geringste zu thun hat. Die Art, wie diese Figur regelmässig im Hintergrunde angebracht,

wie sie aufgefasst ist, und die Tracht derselben machen es in der That so gut wie zweifellos, dass wir in dieser Figur den Maler der Bilder zu erkennen haben. Da in einem bekannten männlichen Porträt desselben Künstlers, das kürzlich aus der Galerie des Grafen Redern in die Sammlung des Herrn R. v. Kaufmann in Berlin übergegangen ist, unverkennbar derselbe Mann (wahrlich kein »Statist«, wie Herr Toman meint) dargestellt ist und zwar wieder in einer Stellung, die schon an sich die Vermuthung nahelegt, dies sei ein Selbstporträt, so gebe ich hier die Nachbildung dieses köstlichen Bildnisses zusammen mit der des bekannten Porträts Scorel's auf dem Utrechter Bilde der Jerusalemritter. Man urtheile selbst, ob in beiden derselbe Mann wiedergegeben sein kann.

Ein zweiter äusserer Grund, der allein jeden Zweifel an der Zweiheit der beiden Künstler beseitigen muss, ist der Umstand, dass vom »Meister des Todes der Maria« jetzt bereits etwa 60 Gemälde nachweisbar sind [2]), darunter mehr als ein Dutzend grosser und reicher Altarwerke, zum Theil mit Flügeln, die auf beiden Seiten bemalt sind, und dass diese Bilder fast ausnahmslos schon nach dem Costüm und den Formen der Architektur und Ornamentik etwa in die Jahre 1512 bis 1525 gesetzt werden müssen. Wer mit der niederrheinischen und niederländischen Architektur vertraut ist, wird mir dies bei einer Durchmusterung dieser meist reich mit architektonischen Details ausgeschmückten Gemälde bezeugen können. Wäre Scorel wirklich der Maler dieser Bilder, so hätte er im Alter von etwa 17 bis 30 Jahren eine Thätigkeit entwickelt, wie wir eine solche überhaupt nur bei ganz wenigen Malern seiner Zeit für die ganze Dauer ihres Lebens nachzuweisen im Stande sind; dazu hätte er diese Bilder theilweise noch in seinen Lehrjahren und während eines unstäten Wanderlebens ausführen müssen. Wie unglaublich eine solche Zumuthung ist, wird erst klar, wenn man sich vergegenwärtigt, wie es mit den Jugendwerken der bekanntesten Maler jener Zeit steht: von A. Dürer besitzen wir bis zu seinem 27. Jahre ein einziges sicheres Gemälde, ein kleines Selbstporträt; die frühesten Werke, die dem Jan Mabuse zugeschrieben werden, hat derselbe mit etwa 30 Jahren gemalt, und die ersten sicheren Werke des Quinten Massys malte derselbe, als er hoch in den Dreissigen war. Und von einem Maler, von dem so manche Werke nach dem Zeugniss seiner ältesten Biographen durch die Bilderstürmer zerstört worden sind, sollen etwa 60 Bilder

---

[2]) Ich verweise auf Scheibler's Verzeichniss in Woermann's »Geschichte der Malerei« und auf seinen Nachtrag im Repert. VII. Einige wenige der hier genannten Werke bezweifle ich allerdings als Arbeiten unseres Meisters; dagegen könnte ich noch etwa ein Dutzend anderer Bilder hinzufügen, unter denen ich hier wenigstens ein Hauptwerk, den grossen Flügelaltar mit der Kreuzigung, im Besitz des Advocaten Del Vecchio in Genua, erwähnen will. Ich möchte Herrn Toman auf dieses Bild besonders aufmerksam machen, da er so grossen Anstoss an der phantastischen Ansicht von Jerusalem auf dem »Schoorle 1530« bezeichneten Bilde der Kreuzigung in Bonn nimmt. Weder auf diesem Genueser Bilde, noch auf den Gemälden des gleichen Motivs desselben Meisters in Frankfurt und Paris ist auch nur eine Spur zu entdecken, welche auf eine Bekanntschaft des Künstlers mit Jerusalem oder überhaupt mit dem Orient hinwiese.

erhalten sein, die er in einem Alter gemalt hätte, in welchem uns von jenen zwei berühmteren Malern nicht ein einziges Bild mehr gesichert ist!

Herr Toman behauptet, Scorel's Altarwerk in Ober-Vellach vom Jahre 1520 liesse sich mit den übrigen ihm von Justi, Scheibler und Genossen zugeschriebenen Gemälden nicht zusammenreimen. Wirklich nicht? Gerade dieser Altar Scorel's, der ja mit zahlreichen der besten und umfangreichsten seiner Bilder etwa gleichzeitig entstanden sein müsste, wenn Scorel wirklich der »Meister vom Tode der Maria« wäre, hat mit diesen Gemälden nur die ganz allgemeinsten Züge der gleichen Zeit und der verwandten Schule gemeinsam. Scheibler hat, auf die vortreffliche Photographie hin (die dazu vollständig ausreicht, wie jeder weiss, der das Original kennt), die wesentlichen Verschiedenheiten in Zeichnung, Typen, Gewandung, Anordnung und Baumschlag treffend hervorgehoben: fast noch augenfälliger ist aber der Abstand in der Färbung, Carnation, Behandlung und Landschaft. Die Färbung ist beim »Meister vom Tode der Maria« ausserordentlich reich und beinahe bunt, von einem bläulichen Tone beherrscht, der auch in den farbigen Fleischtönen zur Geltung kommt. Die Behandlung ist, mit Ausnahme weniger später Bilder, dünnflüssig und vertrieben. Die Landschaft zeigt die weiten Flussfernen mit reichen Details von Wäldern Städten, Feldern und blauen Bergen in der Ferne, wie sie auch für Quinten Massys charakteristisch sind. Nichts von alledem findet sich in dem Ober-Vellacher Altar [8]). Derselbe stimmt vielmehr (und zwar noch stärker als die Photographie vermuthen lässt), durchaus mit Scorel's anderen Gemälden überein: die eigenthümlichen rundlichen Baumformen, die Bergkuppen mit phantastisch vorspringenden Felsen, die trocken-pastose Behandlung, der blonde Teint, die positiven, festen Farben, die eckigen Gewandfalten, die Typen finden sich mehr oder weniger in allen seinen Gemälden. Am ähnlichsten natürlich in denen, welche der Zeit nach dem Ober-Vellacher Altar am nächsten stehen: im Ganymed bei Mr. Leland in London, in einem ganz Raphaelischen Frauenbildniss beim Duca di Verdura in Palermo und in dem schönen als Sebastian del Piombo bezeichneten Frauenporträt des Museums Städel, die sämmtlich in Rom entstanden sein müssen, sowie auch noch in der Magdalena und der Königin von Saba zu Amsterdam, in verschiedenen Bildnissen der Galerie Doria, im Museum Boymans, in Utrecht, im Schlosse zu Berlin u. s. f. Die Auffindung des Ober-Vellacher Altarwerkes ist auch deshalb von ganz besonderem Interesse, weil sie van Mander's Angabe, dass Scorel als Geselle zu Jacob von Amsterdam kam, nachdem er seine ersten Lehrer verlassen hatte, im vollsten Maasse bestätigt. Selten nur wird man einen begabten Schüler in Färbung, Zeichnung und Auffassung so stark von seinem Lehrer beeinflusst finden, wie hier Scorel in den Figuren von Jacob von Amsterdam beeinflusst erscheint. Zu diesem Künstler hat aber der »Meister vom Tode der Maria« keinerlei Beziehungen; derselbe zeigt sich vielmehr von Quinten Massys und theilweise von Jan Joest und Jan Mabuse abhängig.

---

[8]) Dies bestätigt nun auch Dr. W. Schmidt in München, der das Bild erst kürzlich gesehen hat.

Der Einwurf Toman's, der »Meister des Todes der Maria« müsse längst aus Kölner Urkunden dem Namen nach bekannt sein, wenn er ein anderer sei als Scorel, konnte nur aus völliger Unkenntniss des traurigen Zustandes der Urkundenforschung in Köln gemacht werden. Sind doch beinahe alle Kölner Künstler des 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts anonyme Meister, deren Klarlegung, Charakterisirung und provisorische Benennung aus dem reichen Bildervorrath der Kölner Sammlungen und Kirchen in erster Linie gerade Scheibler's Verdienst ist. *W. Bode.*

Henry Jouin, Lauréat de l'Institut. Maîtres contemporains: Fromentin, Corot, Henri Regnault, Paul Huet, Léon Cogniet, Lehmann, Jouffroy, Timbal, de Nittis, Cham, Doré, Baudry etc. Paris, Librairie académique Didier, Perrin et Cie., Libraires-éditeurs. 35, Quai des Grands-Augustins. 1887. Un volume in — 12 de XII — 308 pages.

Die Künstler, von denen in diesem Bande die Rede ist, weilen, obwohl sie sämmtlich unserem Jahrhundert angehören, nicht mehr unter den Lebenden, ihre Werke sind der Geschichte anheim gefallen und dem Urtheile des Historikers unterstellt. Ob nun das Urtheil des Verfassers durchweg das richtige ist und als solches auch von der Nachwelt anerkannt werden wird, vermag heute noch Niemand zu entscheiden. Im Wesentlichen stimmt Referent mit Jouin überein, im Einzelnen dagegen dürfte dessen Auffassung anfechtbar sein. So bleibe es der Zukunft überlassen, festzustellen, wie viele und welche von den 17 Meistern, die der französische Kunsthistoriker uns vorführt, ihren Einzug in die Annalen der allgemeinen Kunstgeschichte halten werden. Wohl schwerlich diejenigen, welche, wie der am 2. Nov. 1876 gestorbene Perraud, die Prinzessin de Beauvau, Richard Doyle, Octave Tassaert und der Landschafter Friedrich van de Kerkhove (geb. im October 1862, gest. am 12. Aug. 1873), nicht einmal auf dem Titelblatte figuriren.

Henry Jouin, der sein Buch dem kürzlich verstorbenen belgischen Kunstschriftsteller Adolphe Siret widmete, hat längst einen geachteten Namen. Er wandte sich mit Vorliebe der neueren Kunstgeschichte seines Vaterlandes zu, und wir verdanken ihm, ausser einer Anzahl Studien über die Bildhauerwerke in den Salons von 1873—1883, ein zweibändiges Werk über David d'Angers und ein Buch über die Malereien Flandrin's in Saint-Vincent-de-Paul. Man rühmt sowohl diesen Arbeiten als auch andern, die wir hier übergehen, eine geistvolle Behandlung des Stoffes und ein verständnissvolles Eindringen in denselben nach. Der Autor verbindet in glücklicher Weise mit dem »bon sens« seiner Nation den ihr eigenthümlichen natürlichen »Esprit«; nur schiesst letzterer bisweilen über das Ziel hinaus. Wenn Jouin z. B. in der Vorrede zu den Maîtres contemporains, sich hinter Montesquieu verschanzend, den Gelehrten mit seinen lästigen Citaten einem Reisenden mit stets offenem Passe gleichstellt und uns erklärt, er wolle nicht die deutsche Unsitte der Quellenangabe mitmachen, so erfreuen wir uns wohl an seiner malerischen Ausdrucksweise, müssen aber lächelnd auf diejenigen Autoren Frankreichs verweisen, welche die deutsche Unsitte angenommen haben. Wir unsererseits erklären,

dass wir der Quellen nicht entrathen können und sie uns selbst von einem Manne, in den wir volles Vertrauen setzen, nur ungerne vorenthalten lassen.

Die Artikel in Jouin's Buch wurden in den Jahren von 1869—1886 niedergeschrieben und knüpfen zum grössten Theil an den Tod der betreffenden Künstler an. Sie sind von ungleichem Werthe und natürlich auch, besonders für den nicht französischen Leser, von ungleichem Interesse. Ich halte mich nur bei den bedeutenderen Meistern auf. Gleich der erste, der uns entgegentritt, Eugène Fromentin, darf in seiner doppelten Bethätigung als Maler und Schriftsteller auf unsere Theilnahme Anspruch erheben. Nach Decamps hat wohl Niemand den Orient so treu wie er wiederzugeben verstanden, und zwar mit der Feder wie mit dem Pinsel. Seine beiden Reisebeschreibungen »Un été dans le Sahara« (1857), »Une année dans le Sahel« (1858), sind seiner Zeit viel gelesen und 1874, in einem Bande vereinigt, sogar neu aufgelegt worden. Fromentin hat einen glänzenden Stil, der auch seinen späteren Werken, »Dominique« (1862), und vor Allem den »Maîtres d'autrefois« zugute kommt, und es war nur recht und billig, dass sich Geister von der Bedeutung einer George Sand und eines Sainte-Beuve [1]) mit ihm beschäftigten. Als Maler ist der Meister ein Realist im wahren Sinne des Wortes gewesen. Gewissermaassen einen Gegensatz zu Fromentin bildet Jean-Baptiste-Camille Corot, jedoch nur insofern, als er die Motive zu seinen schönsten Gemälden nicht aus fernen Gegenden herholte, sondern in der Umgebung von Paris fand. Was die gewissenhafte Anlehnung an die Natur betrifft, so war er, seine »Vue de l'étang de Ville d'Avray« beweist es, seinem berühmten Landsmann durchaus ebenbürtig. Das Zeug zu einem Historienmaler ersten Ranges hatte der am 20. Januar 1871 leider durch den deutsch-französischen Krieg hingeraffte Henri Regnault, der Maler des »Juan Prim« und des »Automedon« mit den Rossen des Achilleus. Seine Compositionen kennzeichnen ihn als einen Verwandten Géricault's, und gleich diesem ist auch ihm im Louvre die Unsterblichkeit gesichert. Regnault hat Manches mit den grossen Meistern der Renaissance gemein, er stieg, wie Leonardo, in die untersten Volksschichten hinab, um Profile und Charakterköpfe in sein Skizzenbuch einzutragen. Starb Regnault in der Blüthe seiner Jahre, so erreichte Léon Cogniet, der hervorragendste Schüler Guérin's, dem Jouin einen Ehrenplatz in seinem Buche anweist, das höchste Greisenalter. Wer kennt ihn nicht, den Lehrer einer begeisterten Schaar junger Künstler, den Darsteller des Bethlehemitischen Kindermords und Tintoretto's am Leichenbette seiner Tochter? Ersteres Bild erregte im Salon von 1824 gewaltiges Aufsehen, letzteres ist Jedem unvergesslich, der es in der Ausstellung, welche 1874 zu Gunsten der für Frankreich optirenden Elsass-Lothringer stattfand, gesehen hat. Indem er von Cogniet spricht, geht der Autor ganz besonders eifrig der Anecdote und dem »bon mot« nach, darin seinem Vorbilde Vasari folgend. Er schreibt: »L'anecdote est le complément de l'histoire, elle en est parfois le correctif.« Bedingt, aber auch nur bedingt, mag dies wahr sein. Der Historiker hat sich wohl

[1]) Cf. Nouveaux lundis, Bd. 7, 1864 (zwei Artikel).

davor zu hüten, sein Gewebe zu sehr mit Anecdoten zu durchziehen, was Jouin, der offen bekennt, die Anecdoten und »bons mots« von jeher geliebt zu haben, bisweilen thut. Ich zweifle, ob alle die »pierres fines«, die er uns vorlegt, vom Lithoglyphen wirklich als echt anerkannt würden, will aber seinen Schatz durch ein geflügeltes Wort Cogniet's, dessen Authenticität ich verbürgen kann, noch vermehren helfen. Cogniet pflegte von Meissonier zu sagen, und ich habe es aus dem Munde eines noch lebenden Schülers: »Il fait bien, mais il fait trop petit!«

Ich übergehe die Mehrzahl der übrigen Maler, von welchen in dem Buche die Rede ist, unter ihnen Charles Timbal, den eifrigen Sammler, Künstler und Verfasser der »Notes et causeries sur l'art et sur les artistes« und verweile noch einen Augenblick bei Lehmann, Cham, Doré und Baudry. Henri Lehmann, der Name sagt es, war ursprünglich ein Deutscher, er ist aber nicht, wie Jouin meint, in Kiel, sondern in Ottensen bei Altona geboren. Sein Vater war Zeichenlehrer in Hamburg, sein Bruder Rudolph ebenfalls Maler. Heinrich Lehmann ist als Schüler Ingres' Franzose geworden, und von deutschen Einflüssen dürften sich auf seinen Werken kaum Spuren nachweisen lassen. Das Jahr 1870 hat gezeigt, wie warm er für sein Adoptivvaterland empfand. Er vertiefte sich in die Dichter seiner neuen Heimat — eines seiner Hauptwerke: »Femmes près de l'eau« (1842), ist aus den »Feuilles d'automne Victor Hugo's« geschöpft — und porträtirte die berühmten Zeitgenossen in Paris. Wohl berührt er auf der Reise nach Italien auch Deutschland, aber seine »Grablegung der hl. Katharina von Alexandrien« (1840) ist nicht, wie Jouin wähnt, in Anlehnung an die bekannte Composition Mücke's entstanden, sondern gibt sich wie dieses als Nachbildung des herrlichen Fresco Luini's in der Brera zu erkennen. Lehmann hatte gleich Cogniet das Unglück, eine Reihe seiner Hauptwerke, die das Pariser Stadthaus und den Palais de Justice schmückten, in dem Commune-Aufstand zu Grunde gehen zu sehen. — Cham, Doré und Baudry stehen in schärfstem Gegensatze zu einander. Während Amédée de Noé, der Schüler Daumier's, unter dem Pseudonym Cham sich der Caricatur widmet, und als geborner Satyriker im »Charivari«, in der »Illustration« und im »Monde illustré« seine Umgebung lächerlich macht, gab sich Paul Baudry ganz der idealen Kunst hin, und lebte der vielseitige, als Maler, Bildhauer und Zeichner thätige Gustave Doré vorwiegend in den Meisterwerken der Litteraturen der Vergangenheit. Der Name Cham wird auf die Nachwelt übergehen allein schon wegen der »Assemblée nationale comique«, von dem eklektisch angehauchten Baudry wird man so lange sprechen, wie die grosse Oper besteht, und der Name Doré ist unlöslich verknüpft mit dem Don Quixote, der Bibel, mit Dante's Göttlicher Comödie und den Erzählungen Perrault's. Ich habe vor der unerschöpflichen Phantasie Doré's den grössten Respect, kann aber Jouin's Ausführungen gegenüber nicht umhin, zu bemerken, dass es mir scheint, als ob gerade Doré die Hauptschuld daran trägt, wenn der moderne Holzschnitt in neuester Zeit aus seinen natürlichen Grenzen herausgetreten ist. Bei den Holzschnitten eines Doré frage ich mich bisweilen, ob es nicht am Platze wäre, anstatt von Holz-

schnitten von Holzstichen zu reden und wundere mich, dass ein Meister, der mit Farben zu verkehren wusste, sich nicht darüber klar war, wie weit der Holzschneider in der malerischen Wirkung gehen darf.

Von den 17 Charakterbildern Jouin's ist nur ein einziges Ende der sechziger Jahre entstanden, und gehören bloss drei den siebenziger Jahren an; die übrigen wurden sämmtlich in den achtziger Jahren zu Papier gebracht. Ein Vergleich der zeitlich weit auseinander liegenden Studien ergibt, dass die in der Datirung uns am nächsten stehenden inhaltlich und formal weitaus die gediegensten sind, und man kann wohl einem Autor kein besseres Zeugniss ausstellen, als wenn man den stetigen Fortschritt in seinen Werken constatirt. Ich zweifle denn auch nicht, dass Jouin's Buch, welches ein glänzendes Capitel der neueren französischen Kunstgeschichte ist und sich zum Theil auf die persönlichen Erinnerungen des Verfassers stützt, bereits viele Leser gefunden hat und noch finden wird.

Zürich, im Januar 1888. *Carl Brun.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Marc-Antoine Raimondi. Etude historique et critique suivie d'un catalogue raisonné des oeuvres du maitre par le Vcte. Henri Delaborde. Bibliothèque internationale de l'Art. Paris, Librairie de l'Art. 1888 4° 318 SS. mit 63 Facsimileillustrationen.

Seinem vor etwa fünf Jahren veröffentlichten schönen Buche über den Kupferstich und Holzschnitt in Italien vor Marc-Anton lässt der Verfasser nun eine Monographie über diesen — den »Fürsten der italienischen Stecher« — folgen. Die Aufgabe konnte kaum in competentere Hände gelegt werden. Als Resultat einer, was die Benützung des gesammten in Frage kommenden Materials betrifft, von den günstigsten äusseren Verhältnissen unterstützten, über ein Menschenalter hinaus fortgesetzten eingehenden Beschäftigung mit dem Meister liegt uns — von der Verlagshandlung mit der ihre Publicationen auszeichnenden Vornehmheit und Pracht ausgestattet — der vorstehend angezeigte Quartband vor, nach formeller wie sachlicher Seite eine Musterleistung der Kunstlitteratur.

Der Verfasser hat seinen Stoff, wie es schon der Titel des Buches andeutet, in zwei Haupttheile gegliedert. Der erste gibt in vier Capiteln die biographischen Nachrichten über den Meister unter steter Berücksichtigung seiner Entwicklungsphasen und ästhetischer Würdigung seiner künstlerischen Leistungen, welch' letzterer im Besondern das Schlusscapitel, das in den vorgehenden gelegentlich Vorgetragene zusammenfassend und die historische Stellung des Künstlers präcisirend, gewidmet ist. In der zweiten Abtheilung des Buches aber wird uns ein raisonnirender Katalog sämmtlicher Arbeiten Marc-Anton's geboten, wie wir ihn bisher auch nur in annähernder Ausführlichkeit und kritischer Vertiefung in keinem der sich auch mit unserem Meister beschäftigenden bekannten Standard works über Kupferstichkunde besassen.

In diesem Theile des Delaborde'schen Werkes, der gut drei Viertheile des Umfangs desselben einnimmt, liegt denn auch vor allem die Bedeutung

desselben für die Fachkreise. Die bisherigen Kataloge Marc-Anton'scher Stiche von Heineken bis herab zu Passavant waren nichts als nackte Namensverzeichnisse, mit alleiniger Ausnahme desjenigen von Adam Bartsch, der wenn auch keine kritischen Erwägungen, doch wenigstens ausführlichere Beschreibungen enthält. Unter Anerkennung des Werthes und der Bedeutung der Vorarbeit Bartsch's, allerdings aber auch unter Betonung der theilweisen Unzulänglichkeit derselben, was die Zuweisung vieler zweifelhafter, oder unzweifelhaft aus Schülerhänden hervorgegangenen Nummern an den Meister selbst betrifft, und unter Ausschliessung der von jenem in die Reihe der Arbeiten des letzteren mit aufgenommener Stiche seiner beiden vornehmsten Schüler und Nachahmer Marco Dente und Agostino Veneziano, fasst Delaborde seine Aufgabe weiter und wird ihr auch unter weiteren Gesichtspunkten gerecht. Sein Katalog ist nach gegenständlichen Kategorien — heilige Geschichte, Heiligengestalten, Mythologie, allegorische und historische Compositionen, Studienblätter, Porträts und Verschiedenes — und in diesen möglichst nach chronologischer Reihenfolge geordnet. Von einer Beschreibung der einzelnen Nummern hat der Verfasser geglaubt absehen zu sollen, indem er sich begnügt, unter Angabe der betreffenden Nummer auf die durch Bartsch gegebene hinzuweisen. Es lässt sich darüber mit ihm nicht rechten; trotzdem werden es manche Leser und Benützer des Delaborde'schen Buches mit dem Berichterstatter unlieb empfinden, dass dadurch dies letztere seinen Charakter als lückenloses Repertorium des gesammten auf das Werk Marc-Anton's Bezug habenden Materials, wie es dem heutigen Stande der Forschung nach vorliegt, eingebüsst hat. Nach jeder anderen Richtung hin wäre es in der That schwer, das Verzeichniss des Verfassers der Unvollständigkeit, der mangelnden Gründlichkeit, oder sonst einer Unterlassungssünde zu zeihen. Im Gegentheil, jedes Blatt wird darin ausführlich kritisch besprochen, auf Ursprung und Vorbild hin geprüft und bestimmt, womöglich mit festem oder wenigstens annäherndem Datum in das Oeuvre des Stechers eingereiht, es werden dessen verschiedene Zustände, Copien und Nachahmungen, wenn solche existiren, mit genauer Anführung der Unterscheidungsmerkmale verzeichnet, die Entlehnungen einzelner Partien, namentlich in den landschaftlichen Hintergründen, aus fremden Vorbildern nachgewiesen, die nach Originalen Dürer's und Lucas' von Leyden nachgestochenen Compositionen aufgeführt, endlich zum Schluss ein Verzeichniss der zweifelhaften Stiche des Meisters, sowie der ihm von den Vorgängern des Verfassers fälschlich zugeschriebenen, die aus des letzteren Katalog weggelassen wurden, hinzugefügt.

Um den Umfang dieser Anzeige nicht ungebührlich anwachsen zu lassen, müssen wir es uns versagen, auf das viele Neue, was dieser Theil der Delaborde'schen Arbeit bringt, im Detail einzugehen. Es genüge bloss darauf hinzuweisen, dass für eine Reihe von Stichen (Nr. 87, 88, 142, 145—151, 197, 198, 199) die von den bisherigen Fachautoritäten verfochtene Annahme von Zeichnungen Raphael's — für eine zweite Reihe (Nr. 93, 99, 100, 101, 161, 164, 166, 167, 216) von solchen Fr. Francia's als Unterlage der Reproduction mit triftigen Gründen bestritten, ihre Originale vielmehr in eigenen Composi-

tionen Marc-Anton's, oder der Schüler Raphael's, zum Theil auch solchen venezianischen Ursprungs vermuthet bezw. nachgewiesen werden; dass ferner für die Compositionen zu etlichen Stichen (Nr. 113, 118, 160) nicht bloss aus stilkritischen Anzeichen, sondern durch scharfsinnige Deutung einiger darauf verzeichneten Initialen auf den Namen Tim. Viti's, die Autorschaft des genannten Künstlers sehr annehmbar gemacht wird; dass endlich das berühmte Porträt Aretino's, entgegen der bisherigen, auf die bezüglichen Angaben Vasari's gegründeten Ansicht nicht auf eine Zeichnung Marc-Anton's, sondern eines Originals venezianischer Provenienz zurückgeführt wird. Diese letztere, und nicht eine Zeichnung des Meisters selbst wird auch für die Vorlage des einzigen Holzschnittes, den wir von ihm kennen (»des ungläubigen Thomas« aus einer venezianischen Ausgabe der Episteln und Evangelien v. J. 1512) mit überzeugenden Gründen in Anspruch genommen, für die übrigen unter seinem Namen laufenden Erzeugnisse des Holzschnitts aber, selbst für den »Thomas v. Aquino« in dessen florentiner Ausgabe des Tractats De Confessione v. J. 1512 im Besitze E. Piot's seine Autorschaft rundweg zurückgewiesen.

Um nun in Kürze auch noch einige bemerkenswerthe Momente des ersten, biographischen Theils der Delaborde'schen Monographie hervorzuheben, so weicht der Verfasser gleich bei der Bestimmung des Geburtsdatums Marc-Anton's von den bisher gang und gäben Annahmen der Jahre 1470 bezw. 1488 ab, indem er auf das Zeugniss seines bekannten Porträts in der Heliodorfreske Raphael's sowie einer Stelle in Achillini's Viridario hin dessen Geburt um das Jahr 1480, und gestützt auf jüngst bekanntgewordene litterarische Nachweise (s. Benj. Fillon Nouveaux Documents sur M. A. Raimondi in der Gazette des beaux-arts 1880 I. Band) als seinen Geburtsort nicht, wie bisher geglaubt wurde, Bologna, sondern das zum Territorium der Stadt gehörige nahe Dorf Argena feststellt. — Dass Marc-Anton in der frühesten Phase seiner Entwicklung nicht bloss durch seinen Lehrer Fr. Francia, sondern besonders auch durch seine Mitschüler Tim. Viti und Giac. Francia bestimmt worden sei, wird an seinen dem ältesten datirten Stiche Pyramus und Thisbe v. J. 1505 noch voraufgehenden Jugendarbeiten nachgewiesen, ebenso aber auch schon für diese früheste Bologneser — nicht erst für die zwischen 1508—1510 fallende venezianische — Epoche Belege für den Einfluss Mantegna's und Dürer's beigebracht, welch letzterer demnach während der ganzen Laufbahn Marc-Anton's wirksam blieb, denn wir besitzen ja noch aus dem Jahre 1520 einen Stich desselben, die sog. Vierge à la porte, nach Dürer, zugleich die schönste aller Marc-Anton'schen Copien und die einzige nach einer Handzeichnung des Meisters (für die beiden anderen von Bartsch und Passavant auch als solche angeführten Blätter Christus am Kreuz und Grablegung wird die Autorschaft beider Künstler von Delaborde bestritten). — Als frühester Stich Marc-Anton's nach Raphaelischer Vorlage hatte bisher auf die bezügliche Angabe Vasari's hin die bekannte »Lucretia« gegolten. Stilistische und technische Gründe lassen es dagegen dem Verfasser viel wahrscheinlicher erscheinen, dass diese der »Dido, im Begriffe sich zu erdolchen« gefolgt sei. Eine Verwechslung der beiden Stiche von Seiten Vasari's ist ja überdies bei der Analogie der Composition leicht

denkbar. Der Lucretia ging übrigens, wie die Technik des Stiches deutlich verräth, auch »Adam und Eva unter dem Apfelbaum« (Nr. 1) voran. Da hiefür nicht die 1511 beendigte Deckenfreske der Camera della Segnatura, sondern eine Skizze Raphael's, die sich heute in Oxford befindet, als Vorlage gedient hat, so folgert Delaborde daraus mit Recht, dass der fragliche Stich 1510—11 entstanden sein, die Lucrezia also frühestens zwischen 1511—12 angesetzt werden müsse. — Der Verfasser betont im Verlaufe seiner Darstellung, wo er von der Ergänzung der Hintergründe zu Stichen nach Compositionen Raphael's durch Marc-Anton spricht, dessen Vorliebe, zu diesem Zwecke die Stiche Dürer's und Lucas' v. Leyden auszubeuten, und betrachtet diesen Umstand mit Recht als ein schlagendes Zeugniss einerseits für seinen absoluten Mangel an Erfindungskraft in der angedeuteten Hinsicht, andererseits aber auch für eine entschiedene Beschränktheit seines Schönheitssinnes: während dieser den Formen der menschlichen Gestalt die feinste Empfindung entgegenbringt, ist er nicht im Stande bei denen der leblosen Natur zwischen schön und hässlich zu unterscheiden, ja er scheint die Dissonanz gar nicht zu fühlen, die entsteht, indem er die classischen, stilisirten Gestalten Raphael's in die beengten, mit peinlicher Treue der Wirklichkeit nachgebildeten landschaftlichen und baulichen Gründe jener nordischen Meister versetzt. — Zum Schluss möchten wir nur noch die Widerlegung hervorheben, die Delaborde der von dem Verfasser der Felsina pittrice aufgebrachten Fabel über die Veranlassung des Todes Marc Antonio's angedeihen lässt, indem er die Gründe dazu aus der sachlichen Vergleichung der dabei in Frage kommenden zwei Platten des »bethlehemitischen Kindermordes« schöpfend, nachweist, dass die spätere gar nicht von unserem Stecher stammen könne; sowie dass der Verfasser die von Fillon in seinem oben erwähnten Aufsatze verfochtene Identification des »Meisters mit dem Würfel« mit dem natürlichen Sohne Marc Anton's (dessen angeblicher Name Benedetto Verino die von dem genannten Stecher gebrauchten Initialen B. V. zeigt) unter Anführung gewichtiger Gründe für seine gegentheilige Ansicht, ablehnt und in demselben nach wie vor nur einen der begabtesten Nachahmer des Meisters anerkannt haben will. —

C. v. Fabriczy.

Dr. Wilhelm Schmidt: Die Inkunabeln des Kupferstichs im Königl. Kabinet zu München. Mit 32 Phototypien. München, Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1887. 4°.

Dankenswerth ist die Vorführung einer Anzahl charakteristischer Blätter von weniger bekannten deutschen Meistern des 15. Jahrhunderts, so des Martyriums der hl. Katharina vom Meister des Kartenspiels (Taf. III), einer Reihe Passionsscenen und Heiligenbilder des Meisters des hl. Erasmus (Taf. V—VIII), darunter der grossen Kreuzabnahme, endlich einiger Stiche des Meisters von 1462 (Taf. XI, XII). Manche dieser Blätter, die zur Zeit noch bei den Unbekannten belassen werden mussten, mögen in Zukunft bestimmten Künstlern, denen Namen zu geben wären, zugetheilt werden. Einige der Zuschreibungen überzeugen nicht, so z. B. bei Nr. 1 und 2 (Taf. I) und bei dem Titelblatt, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (im Germanischen Museum,

nicht in München), die dem Meister des Kartenspiels angehören sollen. Lehrs schreibt übrigens im Katalog des Germanischen Museums das letztere Blatt (Nr. 288) seinem Stecher des Johannes Baptista zu, den freilich Schmidt gerade mit dem Meister des Kartenspiels, doch, wie auch mir scheint, mit Unrecht, identificiren möchte. Eine grössere Ausführlichkeit des Textes wäre recht dankenswerth gewesen, zumal sich an die Namen der genannten Stecher noch viele Räthsel knüpfen. Die Lichtdrucke hätten in manchen Fällen wesentlich schärfer sein können. Dadurch dass sie auf dicken Untersatzbogen nur leicht an den Ecken aufgeklebt sind, lösen sie sich häufig von der Unterlage.

W. v. Seidlitz.

Die zweite Jahrespublication der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft.

Der ersten Jahrespublication der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft, welche ich vor einem Jahr an dieser Stelle [1]) besprach, ist nunmehr die zweite gefolgt. Sie übertrifft ihre Vorgängerin noch an Vielseitigkeit des Gebotenen und wird diesmal billigerweise auch den Wünschen jener Kunstfreunde gerecht, welche die in Frankreich und England herrschende Vorliebe für die ältesten Denkmale des italienischen Kupferstichs im Gegensatz zu denen des deutschen und niederländischen nicht unbedingt theilen. Enthielt die erste Lieferung 18 italienische und 4 deutsche Blätter, so bietet die zweite 8 italienische und 15 deutsche. Dagegen kann ich mein Bedauern nicht unterdrücken, dass sich auch diesmal unter 23 reproducirten Stichen nur 11 wirkliche Inedita [2]) befinden. Im Vorjahre waren es 12 unter 22 Blättern. Bei dem ungeheuren Material an bisher noch nirgends publicirten Stichen sollte man die Wiedergabe längst bekannter Originale, lediglich der treueren Reproductionsart wegen, für spätere Jahrgänge aufsparen.

Die Nachbildung der Blätter ist über jeden Tadel erhaben, denn sie bietet eben das Beste und Höchste, was die Kunst des Heliographen bis jetzt zu leisten im Stande ist. Gern nehme ich auch einen vor Jahresfrist ausgesprochenen Tadel zurück, dass das für die Gesellschaft in Holland eigens hergestellte Papier zu dünn sei. Dasselbe ist, wie ich inzwischen von competenter Seite erfuhr, den besten alten Papieren mit dem gothischen p nachgebildet, zeigt wie jene die eigenthümlichen Verdickungen neben den Drahtstäben und eignet sich wie kein anderes zum scharfen und klaren Abdruck der Platten.

Der begleitende Text ist von sachverständiger Hand, in knapper Fassung gewissenhaft geschrieben und enthält alle für die Betrachtung der einzelnen Blätter wissenswerthen Daten, bis auf das bei Nr. 9 und 14 an Stelle des Fundortes figurirende Wörtchen: »Privatbesitz«. In einer wissenschaftlichen Publication, die nicht den mercantilen Interessen der Kunsthändler dienen soll, ist dieses absichtliche Verschweigen des Fundortes eines seltenen Blattes (bei Nr. 9 handelt es sich sogar um ein bisher unbekanntes Unicum) ganz unstatthaft. Wenn man sorgfältig jede Beschädigung eines Exemplars ver-

[1]) Repertorium f. K. Bd. X, p. 95.

[2]) Nr. 2, 7, 8, 1. und [3]—[7], 9, 10, 12.

zeichnet, muss man auch sagen, wo sich dasselbe befindet. Die Wissenschaft will eben Alles wissen und hat, wie schon ihr Name besagt, ein gutes Recht dazu. (Uebrigens befindet sich der Stich durchaus nicht in Privatbesitz, sondern in der Universitätsbibliothek zu Budapest.)

Aber wenden wir uns dem bildlichen Inhalt der prächtigen Publication zu, für den ja der Text nur die Erklärung abgeben soll. — Den Anfang macht jenes entzückende florentinische Frauenbildniss, das durch Lippmann's Aufsatz im I. Bande des Jahrbuchs der preussischen Kunstsammlungen rühmlichst bekannt ist und neben der Passion von 1446 die wichtigste Erwerbung des Berliner Cabinets seit den Tagen des Beginns der neuen Aera bildet. Durch ein besonderes Druckverfahren ist bei der Reproduction das so ungemein reizvolle Colorit des Originals mit äusserster Delicatesse wiedergegeben. Sogar einige Moderflecken sind täuschend nachgeahmt, und ein Vergleich mit der Lippmann's Publication beigegebenen älteren Heliogravüre lehrt, wie sehr die zarte Färbung den Reiz des Köpfchens erhöht.

Es folgt der wohl mehr traditionell als aus inneren Gründen dem Pollajuolo zugeschriebene Gigantenkampf B. XIII. 203. 3. nach dem Wiener Exemplar [3]). Mit dieser ersten Publication eines Blattes der K. K. Hofbibliothek zu Wien ist in die chinesische Mauer, welche die derzeitige Verwaltung der wissenschaftlichen Forschung entgegenstellt, eine Bresche gelegt, und wir wollen hoffen, dass es den Bemühungen der Chalcographischen Gesellschaft gelingen möge, mit der Zeit noch manchen dort vergrabenen Schatz zu heben. — Nr. 3, 4 und 5 enthalten drei Blätter jener aus der Sammlung Otto in Leipzig stammenden florentinischen Stiche, von denen die erste Jahrespublication bereits einen brachte. Zwei reizvolle weibliche Köpfe der mailändischen Schule aus den Cabineten in Paris und London reihen sich unter Nr. 6 und 7 an.

Sehr dankenswerth ist ferner die Aufnahme der berühmten Passion von 1446. Bisher erfreute sich nur ein Blatt derselben, die mit dem ältesten bekannten Datum versehene Geisselung durch Reproductionen bei Renouvier, Bucher, Willshire, Dutuit etc., weiterer Verbreitung. Hier erscheinen sämmtliche sieben Blätter, welche noch von der Folge übrig sind. Der breite Papierrand, den ich schon bei der Publication der italienischen Sibyllen seiner Unzweckmässigkeit wegen tadelte, ist leider bei der Publication der viel kleineren Blättchen der Renouvier'schen Passion in wunderlicher Uebertreibung noch bedeutend vergrössert. Jede Composition hat einen Papierrand, auf dem bequem alle sieben Platz fänden, und während bei den Sibyllen das weisse Papier etwa das Fünffache des Stichfeldes ausmachte, beträgt es bei den Passionsstichen ungefähr das Dreissigfache.

Ein in vieler Beziehung höchst merkwürdiges Blatt ist die bisher ganz unbekannte Darstellung der Geburt Christi (Nr. 9) vom Meister des hl. Erasmus, der grösste und bedeutendste Stich jenes unmittelbaren Vorgängers des

---

[3]) Es wäre von Interesse gewesen, wenn hier der Text des noch früheren, von Passavant (V. 50. 3) erwähnten Probedrucks im British Museum gedacht hätte, bei welchem die Figur rechts nur contourirt ist.

Meisters E S. Man wird an der Hand dieser sehr charakteristischen Arbeit es leicht haben, sein über viele Sammlungen zerstreutes, meist aus kleinen Blättchen bestehendes Werk zusammenzustellen. Dasselbe gilt von Nr. 10, dem grossen Liebesgarten P. II. 253. 3 des Meisters der Liebesgärten, einem Unicum des Berliner Cabinets. Die Arbeiten dieses mit dem Erasmus-Meister etwa gleichzeitigen Stechers sind ungleich seltener als die Stiche des genannten mehr handwerklichen Künstlers, und da Passavant ihm nur 6 Blatt, sämmtlich Unica zuschreibt, war man bis jetzt aus Mangel an Vergleichsmaterial nicht im Stande, sein Werk aus dem Wust der Anonymen herauszuschälen. Vier Blätter einer Passion (P. II. 215. 26—29) hatte ich ihm im Katalog des German. Museums p. 11, Nr. 4—7 zugeschrieben. Ein Vergleich der dort von zwei Blättern auf Tafel I gegebenen Heliogravüren mit der Reproduction des grossen Liebesgartens wird diese Zuweisung bestätigen. Ein hl. Antonius in Darmstadt ist ebenda p. 53 bei Nr. 260 erwähnt. In derselben Sammlung befindet sich ein unbeschriebener hl. Hieronymus. Demselben Stecher wies ich in meiner Monographie über den Meister mit den Bandrollen p. 20, Anm. 2 und p. 34, Anm. 3, die Auferstehung P. II. 16. 15 in Frankfurt a. M. zu. Drei weitere Unica: eine runde Darstellung der Heimsuchung aus den Sammlungen Stengel und Nagler (Wessely) [4]) 72. die Flucht nach Egypten P. II. 213. 11 und die Gregors-Messe P. II. 94, 63 sind vorläufig noch unter den Anonymen des Berliner Cabinets versteckt. Höchst wahrscheinlich gehört auch dem Meister der Liebesgärten das grosse, allerdings retouchirte Martyrium des hl. Stephanus P. II, 32, 55 in Dresden an.

Diese Beispiele mögen genügen, um die Wichtigkeit der Publication so seltener Blätter wenig bekannter Meister darzuthun. — Wenn heut ein Bartsch herunterstiege, er hätte es wahrlich leicht, mit dem stetig wachsenden Vergleichsmaterial einen neuen Peintre-Graveur zu schreiben.

Nr. 11, die grosse Madonna von Einsiedeln vom Meister E S. B. VI. 16, 35 nach dem Pariser Exemplar ist durch zahlreiche Reproductionen der Abdrücke in Dresden, London und München in weitesten Kreisen bekannt. Besonderes Interesse bietet die hier gegebene Heliogravüre, abgesehen davon, dass sie alle früheren Nachbildungen weit hinter sich lässt, auch dadurch, dass der »Guerino« P. V. 195. 115, welcher später von einem italienischen Stecher des ausgehenden 15. Jahrhunderts auf die verschnittene und abgeschliffene Platte des Meisters E S. gravirt wurde, unmittelbar darunter abgebildet ist. — Vier unter Nr. 13 folgende Spielkarten desselben Stechers (König und Dame der Wappen- und Helmfarbe) waren bisher ausser dem Wappen-König, von dem ich auf Tafel IX meiner »Spielkarten« einen Lichtdruck nach dem Dresdener Exemplar gab [5]), nur aus Lödel's Nachstichen bei Weigel und Zestermann [6]) bekannt. Die Bemerkung, dass von diesen vier jetzt in der Sammlung Edm. v. Rothschild zu Paris befindlichen Karten nur der Wappen-

[4]) Die Kupferstichsammlung der Kgl. Museen zu Berlin. Leipzig 1874.

[5]) Auch von Braun (Nr. 182—185) photographirt.

[6]) Die Anfänge der Druckerkunst Bd. II vor p. 199 und im Auctionskatalog der Weigeliana.

König noch in zwei weiteren Exemplaren (Dresden und Wien) bekannt sei, ist dahin zu modificiren, dass auch vom Helm-König ein zweites Exemplar in der Sammlung des Grafen Maltzan zu Militsch in Schlesien existirt. Vergl. meine »Spielkarten« p. 13, Nr. 6.

Den Schluss bildet die Versuchung Christi B. VI, 361, 1 vom Meister L · cz · nicht »L c z h«, wie der Text mit einem Fragezeichen angibt, denn der Schnörkel hinter dem z ist eine unwesentliche Zuthat des Stechers, da er auf anderen Blättern des Meisters, z. B. dem Einzug in Jerusalem B. 2, Christus am Kreuz P. 4, der Madonna in Halbfigur P. 6, der hl. Catharina P. 8, den beiden Frauen auf der Brücke P. 9 und dem Ornament P. 10 *keine* h-ähnliche Schleife bildet. Dass übrigens der Meister · L · cz · nicht, wie der Text auf Grund einer alten Tradition angibt, *vielleicht Lucas Cranach der Alte* sein könne, habe ich inzwischen in der Chronik für vervielfältigende Kunst Jahrg. 1888, Nr. 3. nachgewiesen. Leider muss ich auch der Behauptung, dass das hier reproducirte Exemplar ein früher Abdruck der Platte sei, »vor den Ueberarbeitungen, welche die gewöhnlich vorkommenden Drucke zeigen«, widersprechen. Es unterscheidet sich in nichts von den mir sonst bekannten 15 Exemplaren, soweit ich dieselben in Originalen oder Reproductionen mit der Heliogravüre vergleichen konnte, und so lange die angeblichen Ueberarbeitungen nicht näher specificirt werden, muss ich auf meiner Ansicht, dass es nur *einen* Plattenzustand gebe, verharren. Der zur Reproduction gewählte Abdruck ist aber auf der linken Seite ein klein wenig und oben um mindestens 3 mm. verschnitten, so dass der mit Rasen bewachsene Rücken des Felsens rechts fehlt. Das möchte freilich nicht viel schaden, wenn nicht durch Hinzufügung einer falschen Einfassungslinie der Schein erweckt würde, dass es sich um ein unbeschnittenes Exemplar handle. Das Original hat im Gegensatz zu den meisten anderen Stichen des · L · cz · (B. 2, P. 4, 6, 8, 9) *keine* Einfassungslinie, und wenn die Gesellschaft mit anerkennenswerther Rigorosität in einer beigelegten Erklärung Nr. 3 und 5 des Jahrgangs 1887 für ungenügend ausgefallen hält, und Nr. 6 des Jahrgangs 1886, weil das Blatt nicht hinreichend gelungen, in einer zweiten besseren Wiedergabe der neuen Publication beifügt, so muss ich meinerseits die Reproduction von Nr. 14 für ungenügend erklären, umsomehr, als bereits fünf verschiedene mechanische Nachbildungen desselben Stiches existiren [7]. Noblesse oblige!

Die kleinen tadelnden Bemerkungen und Correcturen, zu welchen gerade das letzte Blatt der Jahreslieferung Anlass gab, können natürlich in keiner Weise das Urtheil über die Publicationen der Chalcographischen Gesellschaft als Gesammtleistung beeinträchtigen. Sicherlich ist ein so umfangreiches und

[7]) a. Photographie von Braun Nr. 190 (Dresden);
b. Photographie bei Brulliot, Copies phot. (München);
c. Lichtdruck bei Rothbart, Facsimiles Nr. 81 (München);
d. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum. Part. III, Pl. X.
e. Heliogravüre (verkleinert) im Katalog Enzenberg.

kostspieliges Unternehmen in gleich vornehmer Ausstattung und getragen von echt wissenschaftlichem Geiste, der zielbewusst nur das Beste für gut genug hält, ohne auf materiellen Gewinn zu rechnen, noch niemals verwirklicht worden. Wenn man die Schwierigkeiten in Betracht zieht, mit denen die Redaction einer solchen dreisprachigen Publication verknüpft ist und bei welcher die Fäden von Berlin nach London, von London nach Paris hinüber und herüber schiessen, deren Heliogravüren in fünf grossen Officinen der genannten drei Städte hergestellt werden müssen, so wird man dem leitenden Ausschuss schwerlich seine Bewunderung versagen können. — Möchten die Publicationen der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft bald zum Gemeingut aller öffentlichen Sammlungen werden und das Interesse an den Denkmalen des älteren Kupferstichs in immer weitere Kreise tragen helfen!

Max Lehrs.

Kataloge.

Dr. Max Lehrs: Katalog der im Germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des XV. Jahrhunderts. Nürnberg, Verlag des Germanischen Museums, 1887. gr. 8°. Mit 10 Tafeln.

Bei Gelegenheit der Verzeichnung der dreihundert nach den Meistern annähernd chronologisch geordneten Stiche bringt Lehrs in der ihm eigenen gründlichen und doch stets anregenden Weise alles das zur Sprache, was mit den betreffenden Stichen oder Meistern in Zusammenhang steht und von ihm anderwärts noch nicht veröffentlicht worden ist. Die Reproductionen, vorzügliche Heliogravüren der Reichsdruckerei, sind mit Sorgfalt ausgewählt. So werden von der Passion der Weigel'schen dann Felix'schen Sammlung, die Lehrs dem Meister der Liebesgärten zuschreibt, die zwei von Weigel nicht veröffentlichten gegeben. Den Meister des hl. Erasmus kann man in Proben seiner verschiedenartigen, hier zum erstenmal genauer auseinander gehaltenen Folgen von Heiligen und Passionsscenen kennen lernen. Dabei wird erwähnt, dass einige dieser Blätter in dem Lübecker Passional von 1478 in Holzschnitt copirt worden sind. Auch in einem Kölner Horologium devotionis kommen Schrotschnitt-Copien vor. Wo dem Verfasser ergänzende Blätter bestimmter Folgen in anderen Sammlungen bekannt sind, werden diese Blätter gleich mit aufgezählt. Interessant ist der Nachweis, dass ein Stich des Erasmusmeisters, nämlich eine Auferstehung aus einer Passionsfolge (Katal. Nr. 72), nach dem Meister E S, Bartsch 26, copirt und seinerseits von dem Meister mit den Bandrollen nachgestochen worden ist. Dadurch erhält man einen Anhaltspunkt für die Bestimmung der Arbeitsdauer des Erasmusmeisters. Dagegen nimmt Lehrs hier (S. 25) die Identificirung des Erasmusmeisters mit dem schwächeren der beiden Copisten nach dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten, welche er in seinen »Spielkarten« S. 22 durchgeführt hatte, wieder zurück. Auf S. 26 werden Ergänzungen zu dem Artikel im »Kunstfreund« betreffend die vom Monogrammisten W (mit Zeichen) aufgestochenen Ornamentstiche des Meisters E S gebracht (mit Abbildung auf Taf. VI). — S. 27. Bemerkungen über Stempel für Bucheinbandpressungen, die nach dem Meister

der Spielkarten und dem Meister E S copirt worden sind. — S. 29. In dem Allianzwappen der Familien von Rohrbach und Holzhausen vom Monogrammisten b ⨯ s erkennt Lehrs mit Recht die Copie nach einer verloren gegangenen Vorlage des sogen. Meisters des Amsterdamer Cabinets, den er bei dieser Gelegenheit als den Meister des »Hausbuches« (im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg) zu benennen vorschlägt [1]) und als einen Rheinschwaben, der bereits in den sechziger Jahren thätig war, charakterisirt. — Bei Besprechung der hl. Martha, B. X. 30. 55, welche er nicht, wie F. v. Bartsch, Schongauer, sondern dem Meister B M zuschreibt, erklärt sich der Verfasser mit Entschiedenheit dafür, dass die hl. Magdalena, B. X. 29. 54 (im Germanischen Museum nicht vorhanden) Schongauer angehöre, wie das auch schon F. v. Bartsch behauptet hatte. Unbezeichnet sei das Blatt desshalb geblieben, weil es nicht vollendet worden sei, wie am Schleier zu sehen. Hinzufügen möchte ich, dass es meines Erachtens zu den früheren Werken des Meisters gehört, etwa zwischen der Madonna mit dem Papagei und der grossen Kreuztragung mitten inne stehend (auch in der Sammlung der Königin, jetzt des Prinzen Georg, in Dresden, vorhanden). — Gegenüber abweichenden Ansichten wird das Werk des Wenzel von Olmütz als ein einheitliches aufrecht erhalten, und gesucht, in die Folge der Baldachine B. 55—57, welche durch Passavant und Willshire verwirrt worden ist, Ordnung zu bringen. Dabei wird noch ein unbeschriebenes ähnliches Blatt in Dresden angeführt. Zur Unterscheidung von den Copien wird angegeben, dass bei Wenzel sämmtliche Baldachine mit Schattenschraffirungen versehen sind und der Beginn der Krabbenstiele stets durch einen Querstrich markirt ist. — Sehr ausführlich wird die kleine Passionsfolge von 55 Blätter behandelt, welche Passavant ohne Grund dem Meister J. A. zugetheilt hatte, Lehrs aber mit Recht entschieden dem Israhel van Meckenem (für diese Schreibweise tritt er auf Grund des einzigen voll bezeichneten Blattes B. 2 ein) zuschreibt. Den von Heinecken und Zani erwähnten Druck, auf welchem sich das Gebet am Oelberg und die bezeichnete Veronika (beide auf Taf. VIII abgebildet) neben einander befinden, hat der Verfasser in der Zwischenzeit, wie er mir mittheilt, in Bologna aufgefunden und dadurch die erwünschte Bestätigung für seine Bestimmung gewonnen. Von Interesse ist der Umstand, dass 15 dieser Blätter gegenseitig nach Darstellungen der Armenbibel gearbeitet sind. Die Darstellung der Gefangennehmung, Kat. Nr. 246, ist nach dem Meister E S, Bartsch 16, gegenseitig copirt, auf welche Vorlage auch der entsprechende Holzschnitt des genannten Lübecker Passionals unmittelbar zurückgeht. — Unter den Abbildungen seien noch die schöne Anna selbdritt vom Meister P. W. (Taf. VII), sowie zwei Blätter einer interessanten frühen Passion von einem noch unbenannten Meister (Taf. X) erwähnt.

In einer Anmerkung auf S. 58 legt A. Essenwein, der Director des Germanischen Museums, Protest ein gegen die, wie er sagt, in der Kupferstich-

---

[1]) Diese Benennung wird übrigens nicht einzuführen sein, da es unterdessen Lehrs, wie ich höre, gelungen ist, das Monogramm dieses Meisters aufzufinden.

kunde, thatsächlich aber überhaupt in der Kunstwissenschaft übliche Verwendung der Ausdrücke »rechts« und »links« im Sinne des Beschauers und beklagt, dass über diesen Punkt noch nicht unter »allen Disciplinen der Alterthumskunde« eine Einigung erzielt worden sei. Solche Einigung ist freilich nicht nur wünschenswerth, sondern durchaus nothwendig; und erzielt werden kann sie nur dadurch, dass die Hilfsdisciplinen sich der leitenden unterordnen. Da aber entsteht die Frage, ob die Alterthumskunde oder der Kunstwissenschaft diese leitende Stellung gebührt. Vor fünfzig Jahren hätte man nicht geschwankt, diese Frage zu Gunsten der ersteren Wissenschaft zu entscheiden. Jetzt aber scheint sich der Sinn immer mehr von der historischen Betrachtungsweise ab- und der ästhetischen zuzuwenden. Die Zeit wird die Entscheidung bringen. Jedenfalls möge man die in der Kunstwissenschaft herrschende Ausdrucksweise nicht dadurch zu discreditiren suchen, dass man, gleich Essenwein, einen Satz wie: »Maria steht links vom Kreuz« als Beispiel anführt. Ein sorgfältiger Schriftsteller wird das nicht sagen, sondern sich so ausdrücken, wie Lehrs es in dem angezogenen Falle thatsächlich thut, indem er sagt: »Auf der linken Seite (d. h. der Darstellung) steht Maria.« *W. v. Seidlitz.*

Edw. Robinson, Museum of Fine Arts. Descriptive Catalogue of the Casts from Greek and Roman Sculpture. Boston 1887.

Friedrich Schlie, Gypsabgüsse antiker Bildwerke im grossherzogl. Museum zu Schwerin. In kunstgeschichtlicher Folge beschrieben und erklärt. Schwerin 1887.

[F. v. Duhn,] Kurzes Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken im archäologischen Institut der Universität Heidelberg. Heidelberg 1887.

[Ad. Michaelis,] Verzeichniss der Abgüsse griechischer und römischer Bildwerke im kunstarchäologischen Institut der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg. Strassburg, Trübner, 1887.

[L. v. Urlichs,] Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken in den akademischen Kunstsammlungen der Universität Würzburg. Würzburg 1887.

[J. J. Bernoulli,] Führer durch das Gypsmuseum in der Sculpturhalle zu Basel. Basel 1888.

Obige sechs Kataloge, die binnen wenig mehr als Jahresfrist erschienen sind, beziehen sich auf lauter Sammlungen von Abgüssen nach Antiken, die innerhalb der letzten Jahre theils neu entstanden (Boston, Schwerin und Strassburg), theils durch neue Erwerbungen wesentlich bereichert worden sind (Heidelberg, Würzburg und Basel). Man sieht schon aus dieser Thatsache, dass die kürzlich in England ausgegebene Parole, man solle keine Abgüsse sammeln, da diese den künstlerischen Eindruck der Originale dem Beschauer doch nicht zu vermitteln vermöchten, sondern solle lieber Sammlungen kleinerer Originalstücke von möglichst mannigfaltiger Art anlegen — dass diese Parole weder in Deutschland und der Schweiz, noch auch in Amerika als berechtigt anerkannt wird. Man kann füglich die schweren Mängel der kalten harten Gypsabgüsse vollauf anerkennen und ebenso dem hohen didaktischen Werth einer kleinen Sammlung von Originalen gerecht werden, ohne sich der Ein-

sicht zu verschliessen, dass durch letztere allein eine einigermaassen umfassende Anschauung der alten Kunst, vollends ihrer hervorragenden Meisterwerke, nicht geboten werden kann, und weiter, dass erst mit Hilfe der zahlreichen Abgusssammlungen jene Vertiefung in der Behandlung der antiken Kunstgeschichte möglich geworden ist, die wir als den Hauptfortschritt unserer Zeit auf diesem Gebiete rühmen dürfen. Es bleibt Welcker's unvergängliches Verdienst, vor reichlich sechzig Jahren durch die Gründung des Bonner Museums den Weg gewiesen zu haben, auf dem allmählich alle Universitäten Deutschlands und deutscher Art nachgefolgt sind; in England haben sich Cambridge und neuerdings auch Oxford, in Amerika Boston dem gegebenen Beispiel angeschlossen, und es lässt sich mit Sicherheit voraussagen, dass auch Italien und Frankreich sich auf die Länge nicht ohne dies vornehmste archäologische Bildungs- und Studienmittel werden behelfen wollen. Auch ausserhalb der Universitätsstädte macht sich mehr und mehr das Bedürfniss nach ähnlichen Sammlungen geltend, als nach einem wirksamen Gegengewicht gegen die materialistischen und die antihumanistischen Tendenzen unserer Zeit. Wir dürfen jedes neue Zeugniss hierfür mit Freude begrüssen.

Die genannten Verzeichnisse stimmen darin überein, dass in den geschilderten Sammlungen die kunsthistorische Anordnung befolgt oder wenigstens so weit, wie es die Räumlichkeiten gestatten, angestrebt wird; nur in Würzburg ist dies bisher wegen des ungenügenden Raumes nicht möglich gewesen. Das wüste Durcheinander älterer Sammlungen, das Genuss und Belehrung in gleichem Maasse erschwerte, ist ebenso allgemein aufgegeben wie der einst von Bötticher empfohlene Versuch typologischer Anordnung. Es ist eben gegenüber einer wirklich oder vermeintlich ästhetischen Wirkung oder einem rein gegenständlichen Interesse die geschichtliche Betrachtungsweise zu ihrem Recht gekommen, die dadurch, dass sie jedem Kunstwerk nach Möglichkeit seinen Platz in der Entwickelung anweist, zugleich sein Verständniss und seine gerechte Würdigung fördert. Dass hier und da ein willkürlicher Ansatz, eine »provisorische Wahrheit«, die durch die nächste Ausgrabung umgestossen wird, mitunterläuft, dass man bestimmte Stellung zu manchen Fragen nehmen muss, die eine sichere Entscheidung zur Zeit noch nicht gestatten, das liegt in der Natur der Sache, ist aber gegenüber dem Princip geschichtlicher Anordnung ohne Bedeutung, da Irrthümer, sobald sie sicher nachgewiesen sind, ja leicht berichtigt werden können.

Die Gleichheit der Gesammtanlage schliesst eine ziemlich verschiedene Behandlung des Einzelnen nicht aus. Robinson hat bei seinem Katalog des Museums zu Boston ein grösseres Publicum im Auge gehabt, ohne doch den wissenschaftlichen Ansprüchen an ein solches Buch etwas zu vergeben. Im Ganzen scheinen ihm die praktischen *Guides* des britischen Museums zum Muster gedient zu haben. Ein kurzer Titel, Aufbewahrungs- und Fundort nebst Angabe früherer Besitzer, Ergänzungen und Farbspuren, die erheblichsten Publicationen und Besprechungen, darunter ein Hinweis auf Friederichs-Wolters, das bildet den Inhalt der Ueberschrift; darauf folgt eine gute, nicht zu lange Besprechung des Werks namentlich mit Rücksicht auf seine künstlerische und

kunstgeschichtliche Bedeutung. Robinson ist in der neueren Litteratur wohlbewandert, ohne irgendwie auf selbständiges Urtheil zu verzichten; bisweilen scheint mir seine Vorsicht etwas dem Skepticismus sich zu nähern. Hier und da kann ich auch einen Widerspruch nicht unterdrücken. Die Behauptung z. B., dass der Rest in der linken Hand des capitolinischen Exemplars der matteischen Amazone (Nr. 90) nur zu einem Bogen, nicht zu einer Lanze passe, halte ich nach dem im Arch. Jahrb. 1886, S. 38 Bemerkten für unrichtig; der farnesische Diadumenos (Nr. 127) hätte bestimmter von den Copien des polykletischen Originals unterschieden werden sollen. Im Ganzen muss man die Auswahl der Abgüsse — etwa mit Ausnahme einiger ganz unbedeutenden spätpeloponnesischen Sculpturen — als sehr zweckmässig anerkennen; Stücke wie das grosse Reiterrelief der Villa Albani (Nr. 196), das Relief des Titusbogens mit dem siebenarmigen Leuchter (Nr. 312), die capitolinische Wölfin (Nr. 316), die Pisaner Vase mit dem sog. Ikariosrelief (Nr. C 61) gehören zu den Seltenheiten; der kleine Torso des hängenden Marsyas aus Alexandreia, von rothem Marmor (also nicht *pavonazzetto*), im Besitz der Mrs. Hiland in Concord (Nr. 225) dürfte geradezu ein Unicum sein. Ein grosser Theil der Abgüsse ist aus einem anscheinend sehr bedeutenden Legat von Charles Sumner angeschafft, andere sind Geschenke verschiedener Kunstfreunde. Die Anordnung hat offenbar in der Beschaffenheit der vorhandenen Räume einige Hindernisse gefunden. Denn während im zweiten Saale im Anschluss an die olympischen Sculpturen (warum trennt man nicht die Giebelgruppen und den Hermes?) eine Anzahl praxitelischer Bildwerke aufgestellt ist (seltsamerweise auch der sog. Omphalosapollon und die matteische Amazone), folgen erst im nächsten Saale die Parthenonsculpturen mit einer Auswahl phidias'scher und polykletischer Werke, allerdings auch wieder mit einem Anhang fremdartiger Statuen, wie des sog. Iason, des Apollonkopfes Pourtalès, des Demosthenes. Ebenso wenig passen in den Zusammenhang des vierten Saales (neben den Fries von Phigaleia, die Niobiden, das Mausoleum und eine schöne Reihe attischer Grabreliefs) ältere Statuen wie die Diskobole, oder jüngere wie der barberinische Satyr, den man dem (fünften) hellenistischen Saale zutheilen müsste; etwa im Austausch mit dem Ares Ludovisi, der in die Nachbarschaft des Apoxyomenos (Saal IV) gehört. Eine sehr beachtenswerthe Abtheilung der Sammlung bietet der Saal mit architektonischen Abgüssen, unter denen die Korenhalle des Erechtheions hervorragt. Die Vermehrung des Museums hat übrigens so rasch stattgefunden, dass voraussichtlich in nicht allzu langer Zeit, falls der Platz ausreicht, noch manche Lücke ausgefüllt sein wird.

Die Sammlung in Schwerin ist in den letzten zwanzig Jahren nach dem Plan und wesentlich unter der Leitung Schlie's gebildet worden. Die Auswahl der Abgüsse, die ebenso sehr das Interesse weiterer Kreise von Gebildeten wie die wissenschaftliche Bedeutung der einzelnen Stücke im Auge hat, verdient uneingeschränktes Lob und kann für ähnliche Verhältnisse geradezu als Muster empfohlen werden. Die hocharchaische Kunst tritt mehr zurück, die Parthenonbildwerke in reichlicher Auswahl bilden den Mittelpunkt,

die späteren Epochen der Kunstentwicklung sind durchweg stattlich und in passenden Beispielen vertreten. Ich hebe diesen Vorzug der Sammlung um so rückhaltsloser hervor, als ich gegen die gewählte Form des Kataloges gar manche Bedenken geltend zu machen habe. Er ist meines Erachtens viel zu breit angelegt, in Auswahl und Darstellung des Erklärungsstoffes viel zu umständlich, so dass er auf den Beschauer eher ermüdend als anregend wirken muss. Wer so viel Zeit auf die Betrachtung verwenden kann und mag, um diese weitläufigen Ausführungen angesichts der Abgüsse durchzulesen, dem darf man wohl auch zutrauen und zumuthen, nicht seine ganze kunstgeschichtliche Bildung aus einem Abgusskatalog zu schöpfen. Völlig ungehörig scheinen mir vor Allem die eigentlichen Beschreibungen der Bildwerke. In einem Katalog von Originalwerken können sie kaum genau und ausführlich genug sein, da sie hier dem fernen Benutzer den Anblick der Antiken selbst ersetzen sollen; wo aber die Bildwerke dem Benutzer unmittelbar vor Augen stehen, wie dies bei Katalogen von Abgüssen die Regel ist, bedarf es keiner Beschreibung, sondern hier sind nur Andeutungen zur Erklärung oder Winke zur Würdigung an der Stelle, je knapper desto anregender. Für wen sind ferner solche Citatenmassen bestimmt wie beispielsweise die S. 26, 43, 125 angehäuften? Der Archäologe bedarf ihrer nicht, der gebildete Kunstfreund kann nichts mit ihnen anfangen und fühlt sich wohl gar durch sie abgeschreckt.

Einen sehr bedeutenden Theil der Ausführungen hat Schlie unter Anführung seiner Gewährsmänner mehr oder weniger wörtlich den Arbeiten anderer Forscher entlehnt, unter denen er namentlich seinem Lehrer Brunn am liebsten das Wort gegeben hat (vgl. S. X) [1]). Hiergegen ist gewiss nichts einzuwenden, wenn es auch wohl manchem Mitforscher bedünken mag, dass hier und da eine etwas grössere Selbstständigkeit des Urtheils wünschenswerth gewesen wäre. In Widerspruch zu seinem Lehrer hat sich Schlie wohl nur bei dem Braunschweiger Onyxgefäss (Nr. 270) gesetzt, das er, sicherlich mit Recht, für antik erklärt, und etwa bei der Zeitbestimmung der Nike des Päonios (S. 132 f.), sonst aber folgt er ihm durchgängig. Auch für Schlie ist der farnesische Diadumenos (Nr. 119) das treuere Abbild der polykletischen Statue, obwohl er den attischen Charakter des zugehörigen Kopfes Nr. 120 nicht leugnet; er verwickelt sich aber lieber in künstliche Annahmen, als dass er sich dazu verstünde, in dem Diadumenos von Vaison und seinen Genossen die genauere Copie anzuerkennen, wobei alle diese Schwierigkeiten wegfallen. Auch ihm gilt der ruhige Diskobol (Nr. 135) für myronisch, der Silen mit dem kleinen Dionysos (Nr. 152) für praxitelisch, während doch gerade der Vergleich mit dem Hermes und dem ausruhenden Satyr so deutlich für spätere Entstehung spricht. Dem Zeus von Otricoli spricht Schlie denselben Grundcharakter zu wie dem phidias'schen Zeuskopf der elischen Münze (S. 218); bei dem Kopfe Nr. 236 wird lieber Brunn's völlig unbeweisliche Bezeichnung als Römer bei-

---

[1]) Bei Nr. 39 ist die Verweisung auf Brunn's Katalog der Glyptothek weggefallen, aber der in dem vorliegenden Verzeichniss völlig unverständliche Hinweis auf Nr. 302 (nämlich der Glyptothek) mechanisch mit übernommen.

behalten, als Wolters ansprechende Identification mit Antiochos Soter anerkannt. Bei der Besprechung der olympischen Giebelgruppen, die in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts versetzt und daher nach dem Parthenon behandelt werden, steht Schlie völlig auf dem Brunn'schen Standpunkt von 1876 und blickt mit ebenso unverhohlener wie unbegründeter Geringschätzung auf die späteren Untersuchungen Anderer herab. Bei dem Parthenonfriese soll erst durch Brunn und Flasch die archäologische Erklärung von den »allzu groben Fehlern früherer Zeiten« befreit worden sein (S. 101); meines Erachtens bezeichnen beide Arbeiten viel eher Rückschritte der Methode und der Resultate. Auch Brunn's Erklärung der Giebelgruppen preist Schlie in enthusiastischen Worten, scheint sie aber doch nicht recht ernsthaft nehmen zu wollen; ich bezweifle in der That, dass sein Lehrer damit einverstanden ist, wenn Schlie es für thöricht erklärt, »wenn man diesen Erklärungsversuch nicht als einen poetischen Versuch auffassen, sondern ihn gleichwie ein ungerechtfertigtes wissenschaftliches Wagniss ernsthaft bekämpfen wollte« (S. 63)! Wenn ferner mit vollem Recht die vielen schönen Bereicherungen der Kunstgeschichte, die wir Brunn verdanken, überall gebührend ins Licht gestellt werden, so wäre es doch auch billig, beispielsweise Friederichs nicht minder bedeutende Wiedererkennung der Tyrannenmörder mit mehr als beiläufiger Erwähnung zu bedenken (S. 27). Was vor des Verfassers Zeit und ausserhalb seiner Schule liegt, wird eben mit ganz anderem Maasse gemessen. Ich glaube dies um so eher aussprechen zu dürfen, als Schlie meinem Buche über den Parthenon die Ehre erwiesen hat, ihm viele Stellen zu entlehnen; ja ich möchte wünschen, dass er öfter über meine Arbeit hinausgegangen wäre. Denn die Einleitung zu den Parthenonsbildwerken (S. 49 ff.) ist heutzutage ein seltsamer Anachronismus, geschrieben ohne jede Rücksicht auf Dörpfeld's einschneidende Untersuchungen über den pisistratischen Tempel und über die bauliche Einrichtung des Parthenon sowie die Benennung von dessen Theilen, ohne Kenntniss der Inschrift über die Bauzeit des Tempels u. s. w.; S. 52 scheint der Verfasser nur noch die Lenormant'sche Statuette zu kennen, und erst S. 148 wird die 1880 gefundene Copie der Parthenos nachgeholt. S. 39 wird noch die alte grundlose Legende von den drei Schülern des Ageladas wiederholt, S. 54 das Kopffragment von parischem Marmor nicht bestimmt aus den Parthenonsculpturen ausgeschieden, S. 196 der eherne Dornauszieher der Sammlung Rothschild übergangen, S. 222 Overbeck's Aufstellung des Asklepioskopfes Blacas vertheidigt, was doch die Halshaltung verbieten sollte. Bei der Besprechung der Melierin (Nr. 217) werden die neueren Ermittelungen über die Basis nicht gehörig berücksichtigt; die kunsthistorische Stellung der kauernden Aphrodite wird nach dem plumpen Exemplar von Vienne (Nr. 234) schief beurtheilt, der vaticanische Apollon Kitharodos (Nr. 255) ohne Rücksicht auf Overbeck's Forschungen und auf Petersen's Untersuchung über die hohe Gürtung in seiner alten Verbindung mit Skopas belassen, S. 312 Reifferscheid's Arbeit über Arkesilaos' Venus Genetrix völlig ignorirt. Der Apollonkopf Baracco (Nr. 28) gehört nicht zum Typus des sog. Omphalos-Apollon, die Hera von Girgenti (Nr. 139) ist, wie Murray nachgewiesen hat, mit Unrecht von Furtwängler verdächtigt worden. Völlig unverständlich ist

es mir, wie man die barberinische »Schutzflehende« — die Erklärung als Grabstatue lässt sich hören, wenn der Rest in der rechten Hand eine bessere Erklärung findet, als durch den Hinweis auf den Blattfächer der Tanagräerinnen — für »absichtlich archaisirend« erklären kann (S. 34). Aber genug der Einzelbemerkungen. Sollte der Katalog eine neue Auflage erleben, so möchten wir vor allem seinen Umfang auf die Hälfte oder ein Drittel beschränkt sehen; dabei liessen sich auch Ungleichheiten in den Namensformen beseitigen, wie Herakles neben Herkules, Aias Telamonios neben Teucer, Orchomenos neben Pergamum, Minerva neben Hera; vielleicht könnte auch das »echt continentale Gepräge des Zeus« (S. 204) einem glücklicheren Ausdruck Platz machen. — Den Beschluss des Katalogs macht ein Verzeichniss der acht Originalwerke des Museums und einiger Marmornachbildungen von Antiken. Unter jenen hebe ich eine 1868 bei Terracina gefundene Homerherme (Nr. 369) und einen Torso der Aphrodite im Typus der mediceischen (Nr. 370) hervor, der »bis zum Jahre 1834 im Museo Borbonico in Neapel, von dort in den Besitz des Professors Wilhelm von [?] Zahn gelangt« war. Wie mag dieser merkwürdige Besitzwechsel sich vollzogen haben? Man denkt unwillkürlich an Gargiulo's berüchtigtes Quinipondium (Mommsen, röm. Münzw. S. 229). An der Echtheit der »bei Agrigent gefundenen« ziemlich genauen Erzcopie der Reiterstatue Marc Aurel's (Nr. 375) dürften trotz dem Verfasser doch wohl einige Zweifel erlaubt sein, die durch den aus derselben Sammlung stammenden Reiter (Nr. 376), dem »alle Zeichen der Echtheit fehlen«, nur gesteigert werden können.

Die beiden Verzeichnisse der Sammlungen in Heidelberg und Strassburg sind in stärkstem Gegensatz zu Schlie's Katalog nach dem Vorgange von Brunn's Verzeichniss der Münchener Abgusssammlung als kurze Inventare gehalten. Eine kurze Bezeichnung des Kunstwerks, knappe Angaben über Material, Fund- und Aufbewahrungsort, Anführungen von einer oder ein paar der besten oder der zugänglichsten Abbildungen sind beiden Verzeichnissen gemeinsam, dazu die durchgängige Verweisung auf die treffliche Bearbeitung von Friederichs Bausteinen durch Wolters, die in den Händen derjenigen Benutzer vorausgesetzt wird, die die Abgüsse zum Gegenstande eingehenderen Studiums zu machen wünschen. Diese Verweisungen liessen dem Referenten auch die Anführung weiterer Litteratur überflüssig erscheinen, während von Duhn den einzelnen Nummern ziemlich reichhaltige derartige Nachweise beifügt. Durch die Angabe der Bezugsquellen der Abgüsse (S. 68 f.) glaube ich manchem Sammlungsvorstande einen Dienst geleistet zu haben. — Die Heidelberger Sammlung geht mit höchst bescheidenen Anfängen in die Zeit Creuzer's und Zell's zurück, ihre eigentliche Begründung aber verdankt sie Bernh. Stark, die bedeutendste räumliche Erweiterung und Ergänzung besonders durch Werke der archaischen und der Blüthezeit dem jetzigen Vorstande. Die Sammlung, wie sie jetzt ist, bildet ein sehr stattliches Bild der griechischen Kunstentwickelung. Ausser den Parthenonwerken in einem Oberlichtssaal hebe ich besonders die reiche Auswahl attischer Grabreliefs und die Sammlung der *Electrotypes* nach den Originalen des britischen Münzcabinets hervor. Zu bedauern ist die für eine

so reiche Sammlung ungehörige Beschränktheit des Raumes, die nur verhältnissmässig wenige Stücke zu voller Wirkung gelangen lässt, ja in manchen Räumen kaum eine freie Bewegung ohne Gefährdung der Abgüsse, geschweige denn eine Erläuterung derselben vor einem grösseren Kreise von Zuhörern zu gestatten scheint. Dagegen bietet das Museum den grossen Vorzug einer Dampfheizung, die auch im Winter eine ungestörte Benutzung der Sammlung ermöglicht. — Das Strassburger Museum ist von dem Unterzeichneten seit 1872 völlig neu angelegt, wodurch der nicht zu unterschätzende Vortheil geboten war, der Sammlung von Anfang an einen bestimmten Plan zu Grunde legen zu können und sich nicht mit älteren Beständen herumschleppen zu müssen, die nur allzu häufig ohne rechtes Princip nach dem zufälligen Vorrath einiger Gypsgiessereien gebildet zu sein pflegen. Freilich fehlt dem Museum auch mancher seltene Abguss, wie ihn nur günstige Gelegenheit zugänglich machen kann (namentlich das Bonner Museum ist seit Welcker's Zeit reich an dergleichen Stücken), doch ist durch den Ankauf des Steinhäuser'schen Nachlasses und gelegentliche Erwerbungen auch Strassburg nicht ganz ohne solchen Besitz geblieben. Vor Allem sind aber die Hauptstücke der griechischen Kunstentwickelung möglichst reich und umfänglich vertreten, so dass ein weiterer Ausbau sich nicht allzu schwer allmählich wird bewirken lassen. Seit 1884 ist die Sammlung in den weiten und hellen Räumen des neuen Universitätsgebäudes so aufgestellt, dass möglichst den einzelnen Abgüssen ihr gebührender Platz und gutes Licht gegeben sind: ein Vorzug, den Strassburg wohl nur mit Bonn theilt, während die Münchener, namentlich im archaischen Theil noch reichere Sammlung in der niedrigen Zimmerreihe der ehemaligen vereinigten Sammlungen etwas dürftig untergebracht ist. Mit den beiden genannten dürfte die Strassburger Sammlung — ich spreche damit nicht bloss meine Ansicht aus — zu den besten Universitätsmuseen gehören. Namentlich der Parthenonsaal, der auch die Friese des sog. Theseion und andere Werke des perikleischen Athen enthält, mit seinem Oberlicht und den in ein (hölzernes) Triglyphon eingelassenen Metopen, der grosse hellenische Saal, der Gang mit Grabreliefs, der den Beschauer gleich einer Gräberstrasse hinausgeleitet, verleihen dem Museum einen stattlichen Charakter. Eine ziemlich umfassende Handbibliothek nebst einem Apparat von Kunstblättern dienen zur Ergänzung. Unter den wenigen Originalen verdienen vielleicht ein archaisches Marmorköpfchen aus Athen (Nr. 1029) und ein Luftziegel aus Tiryns (Nr. 908) Erwähnung.

Die Würzburger Sammlung, deren von dem jüngeren L. Urlichs aufgestelltes Verzeichniss so ziemlich nach den gleichen Grundsätzen wie die beiden vorhergehenden abgefasst ist, erhält ihren besonderen Charakter durch die zahlreichen Abgüsse aus dem Nachlass Martin Wagner's (vgl. S. 54), dem sein langer Aufenthalt in Rom und seine mannigfaltigen Verbindungen den Erwerb manches seltenen Stückes erleichtert hatten. Es ist schwer, nach dem blossen Verzeichniss über den künstlerischen Werth der vielen Köpfe, Torsen, Reliefs von Marmor und Erz, der zahlreichen Statuetten, Reliefs und Lampen von Thon ein Urtheil zu fällen; vielleicht thue ich der Sammlung, die ich

bisher nicht aus eigener Anschauung kenne, Unrecht, wenn ich bekenne, mich in meinen Erwartungen hinsichtlich hervorragender Stücke getäuscht zu sehen. Begreiflicherweise spielen solche Werke, welche durch Wagner's Vermittlung für München erworben wurden, eine sehr bedeutende Rolle, so z. B. gleich die interessanten Erzreliefs aus Perugia Nr. 2 ff. Griechische Originalwerke sind verhältnissmässig spärlich vertreten; am werthvollsten ist unter ihnen der anscheinend einzige vollständig erhaltene Abguss des korinthischen Puteal (Nr. 85 ff.), durch dessen von Urlichs freundlich zugestandene Abformung neuerdings auch andere Museen in den Besitz dieses seit etwa 25 Jahren in London verschollenen Werkes gelangt sind. Dieser Abguss stammt ohne Frage, wie der von Stackelberg benutzte (Gerhard, Hyperb.-röm. Stud. II, S. 303), aus Athen; ebenso der Frauenkopf aus einem prachtvollen Grabrelief (Nr. 176), jetzt in Lansdownehouse Nr. 1 (vgl. Stackelberg, Gräber S. 36); vermuthlich auch der verschollene schöne weibliche Torso von Keos (Nr. 159). Auf Rom scheinen dagegen Abgüsse wie Nr. 107 zu weisen, das feine Mädchenrelief von Woburn Abbey Nr. 100, das ebenso wie Nr. 181 und 310 in den zwanziger Jahren in Rom von Ferrero gestochen worden ist. Sollte aber das unter Nr. 156 aufgeführte Relief in Ince Blundell Hall Nr. 267 (es handelt sich um einen Baumast und einen Panther, nicht um einen Prügel und einen Hund), das schon seit Ende des vorigen Jahrhunderts in jener Sammlung sich befindet, wirklich aus Wagner's Nachlass stammen? Dann würde es sich also um einen in Rom zurückgebliebenen Abguss handeln, wie bei dem Relief des »Demosthenes auf dem Altar« (vgl. Arch. Jahrb. 1888, S. 238). Interessant ist auch der Abguss des archaistischen Reliefs des Kallimachos im Capitol (Nr. 103) und die reiche Sammlung von 180 Köpfen und von anderweitigen Stücken der Traianssäule (Nr. 663 ff.). Dem ausgesprochen römischen Charakter der Wagner'schen Sammlung gegenüber würde nun eine entsprechend ausgiebige Vertretung echt griechischer Kunst durch neue Erwerbungen sehr an der Stelle sein. Hier aber bleibt, vermuthlich aus den in der Vorrede angedeuteten Gründen mangelnden Raums und mangelnder Mittel, noch das Beste zu wünschen. Nur die olympischen Ausgrabungen und etwa die Parthenongiebel sind leidlich vertreten, die archaische Kunst sehr ärmlich, Myron und Polyklet glänzen beinahe durch ihre Abwesenheit. Der Parthenonfries ist, mit Ausnahme zweier Figuren (Nr. 156 a, b), nur durch die interpolirten, stilistisch vielfach missrathenen und übel geordneten kleinen Nachbildungen von Hennings vertreten (Nr. 118 ff.), ebenso der Fries von Bassä (Nr. 161 ff.). Der traurige Nothbehelf verkleinerter Abgüsse, vermuthlich eine Erbschaft des »ästhetisch-archäologischen Attributs» der Universität, begegnet überhaupt ziemlich viel; mag er bei Kolossalfiguren wie dem farnesischen Herakles (Nr. 222) einigermaassen gerechtfertigt sein, so reicht er doch in keiner Weise aus für Werke wie den ruhigen Diskobol (Nr. 72), die matteische Amazone (Nr. 75), die Gruppe des Menelaos (Nr. 289) u. s. w. Nr. 76, die sog. Stackelberg'sche Amazone, ist aber schwerlich eine verkleinerte Copie; das Original ist ja selbst nur eine Statuette. — Einen interessanten Anhang bietet uns der Verfasser des Katalogs mit dem Verzeichniss von Stichen nach Antiken aus Wagner's Nach-

lass (S. 50 ff.). Die beiden ersten Nummern scheinen den *Engravings of Sepulchral Monuments . . , at Ince,* 1809, deren Stiche zum Theil vorher als fliegende Blätter erschienen waren, entnommen zu sein. Hier hätte auch über das mehrfach erwähnte Heft mit Stichen Ferrero's (s. o.) genauere Mittheilung gemacht werden sollen. Eine von Wagner aufgezeichnete verschollene Hermeninschrift 'Απόλλων Μόρωνος (S. 52) macht den Beschluss.

Bernoulli's Büchlein ist durch die Uebersiedelung des meines Wissens von Wilh. Vischer begründeten Gypsmuseums in Basel in die neuerbaute Sculpturhalle veranlasst, deren drei Abtheilungen im Wesentlichen die Eintheilung in archaische Werke, Werke der Blüthezeit und hellenistische Werke an die Hand gegeben haben; ein davor sich hinziehender Gang ist für Bildnisse und kleine Abgüsse bestimmt. Die Sammlung, mit mässigen Mitteln ausgestattet, muss sich auf hervorragende Beispiele beschränken, deren kurze, einem »Führer« für grosses Publicum angemessene Erklärung auf jeden gelehrten Apparat verzichtet. Den hervorragendsten Schmuck würde die Sammlung durch Ueberführung der beiden ehemals Steinhäuser'schen Marmorköpfe, des Apollon vom Typus des belvederischen und des Herakles vom Typus des farnesischen, erhalten; sie würden jedesfalls weit besser in diese Antikenhalle als zu den Holbeins, Böcklins u. s. w. der Gemäldegalerie passen.

Strassburg. *Ad. Michaelis.*

Notizen.

[G. Donck.] Zur Kenntniss des seltenen Meisters G. Donck kann ich im Nachfolgenden einen kleinen Beitrag liefern. P. Zani hatte ihn 1821 in seine Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti aufgenommen (VII, S. 363) als Gherardo Donck I(ncisore) und Mer(cante), ohne weitere Angaben über ihn zu machen. 1823 und 1827 taucht Donck's Name, wie wir sehen werden, in zwei Wiener Auctionskatalogen auf. Später findet er sich wieder in den Katalogen der Galerie Liechtenstein und Czernin in Wien [1]). Dann findet sich ein Donck'sches Gemälde aus der Sammlung A. v. Stummer, beschrieben in dem »Katalog der Gemälde alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze, ausgestellt im k. k. österreichischen Museum« (Wien 1873, August, September). Es heisst: »Porträt eines jungen Mannes mit breitkrämpigem Hut; rechts neben ihm ein Tisch mit Büchern, am (sic!) Boden links mathematische Instrumente. Bez. G. Donck. Auf Holz. H. 47, Br. 33 Centim.« Dieses Bild hat Dr. O. Eisenmann zugleich mit den Donck's bei Liechtenstein und bei Czernin einer kurzen Besprechung unterzogen [2]), wobei er ganz richtig bemerkt, dass eines der Bilder bei Liechtenstein eigentlich die Bezeichnung G. Danck aufweist, dass man aber das a wohl nur für ein verzogenes o halten könne.

Was ich heute über Donck beizubringen habe, ist nichts Anderes als eine Erinnerung an Zani's Angabe und der Nachweis, dass sich das Bild bei Stummer, sowie das in der Czerningalerie früher in älteren Wiener Privatsammlungen befunden haben. Das eine Bild, das im Katalog der Czerningalerie erwähnt ist, als »Ein Kübelverkäufer. Auf Holz, Höhe 1' 8", Breite 1' 4" und das den Namen des Künstlers deutlich mitten auf dem Fasse zeigt (G. Donck — G. und D. verbunden, auf einem Hohlmaasse darüber steht die Jahreszahl 1635), hat sich ehemals in der Sammlung Caspar Braun befunden, die 1816 und 1823 zu Wien versteigert wurde. Den Donck hatte man, wie es scheint, 1816 zurückbehalten, 1823 aber mit folgender Beschreibung in den Auctionskatalog gesetzt: [3])

---

[1]) Vergl. J. v. Falke »Katalog der fürstlich Liechtenstein'schen Bildergalerie«, Wien 1873, Nr. 565, 1447 und 1450 — ferner den ohne Namen und Jahreszahl ca. 1873 erschienenen Katalog der Czernin'schen Galerie, Nr. 179, sowie die seither erschienene Auflage; Nr. 268 (beide Male verwechselt mit Peter Donckers).

[2]) Zeitschrift für bildende Kunst 1873/74 (IX. Bd.), S. 59 f.

[3]) Vergl. »Choix de tableaux extraits et retenus de la nombreuse collection

»Nr. 23. Un vieux paysan de marchés assis, un bonnet sur la tête et nettement habillé; à ses pieds des paniers avec du beurre et des radis, et devant lui un tonneau renversé sur lequel un canard sauvage; il a sur les genoux une corbeille avec des oeufs; vers la droite on remarque un pot avec de la farine et une mesure, de plus un panier et un manteau. Beau tableau, digne d'attention, peint avec une grande simplicité et intelligence. Le nom »G. Donck fe« se trouve marqué sur le tonneau renversé et l'année »1635« sur la mesure. — Sur bois. Hauteur 15 pouces 8 lignes, Largeur 11 pouces 5 lignes.«

Ueber die Incongruenzen bezüglich der Abmessungen im Katalog der Sammlung Braun und in dem der Galerie Czernin kann man sich leicht hinwegsetzen, da unser Bild weder da noch dort wirklich genau gemessen erscheint [4]), dagegen im Katalog Braun so zutreffend beschrieben ist, dass an der Identität des 1823 beschriebenen mit dem jetzt bei Czernin befindlichen Bilde nicht gezweifelt werden kann.

Aehnlich steht es im zweiten Falle, nur ist hier die Uebereinstimmung in den Maassen grösser. Das 1873 im österreichischen Museum ausgestellte Gemälde findet sich 1827 in dem »Verzeichniss von schönen Oelgemälden, die am 10. und 11. May, Minoritenplatz Nr. 41« versteigert worden sind, beschrieben. Wer mit der Geschichte der Wiener Privatsammlungen etwas näher vertraut ist, weiss, dass die Galerie im Hause Nr. 41 am Minoritenplatz jene ziemlich reiche Sammlung Baranowski war, aus der in der Zeit von 1827 bis 1855 zum Mindesten 3mal Bilder versteigert worden sind [5]).

Im Katalog der Auction von 1827 ist nun das Donck'sche Gemälde folgendermaassen beschrieben: »Nr. 31 . . . Portrait eines Mannes in ganzer Figur . . . er ist schwarz gekleidet, hat einen weissen, breiten Halskragen . . . grossen runden Hut. Ein grauer Mantel hängt über seine linke Schulter und seine rechte Hand hält er auf die Brust. Rechts ein Tisch mit Büchern und Schreibgeräthe; links am (sic!) Boden ein Globus, Winkelmaass, Zirkel, Compass, Senkbley und eine aufgeschlagene Zeichnung, auf letzterer der Name G. Donck. Diese Attribute weisen entweder auf eigene Ausübung der Kunst oder auf den Kunsthandel. Das Monogramm [sic!], Farbe, Ton und Pinsel dieses Bildes in Uebereinstimmung mit jenem in Choix de tableaux de Mr. Gaspare Braun 1823, p. 13 und 14, rechtfertigen alle dort gegebenen Notizen . . . — Schönes Bild eines sehr seltenen Meisters — auf Holz. Höhe 1,6, Breite 1,1''.«

In einem Exemplar, das ich hier benütze, gibt eine handschriftliche Bemerkung dabei offenbar den Verkaufspreis an; es steht beigefügt: »231 fl. 30 kr.«

---

vendue après le décès de Mr. Gasp. Braun peintre de l'académie Impériale et Royale de Vienne. État détaillé, raisonné et critique de ces tableaux par Joseph Grünling«. Wien 1823. Bezüglich Donck's wird die Vermuthung ausgesprochen, er sei Vlaeme, auch wird er »Peintre de mérite« genannt. P. Zani wird erwähnt.

4) Ich finde die Dimensionen $0{,}43 \times 0{,}32 = 16'' \, 6''' \times 1'' \, 3''$. (Das Gemälde wurde übrigens zum Zweck der Messung nicht aus dem Rahmen genommen.)

5) Die Auctionskataloge sind jedesmal anonym erschienen (1827, 1828 und 1855). Ich kenne aber Exemplare dieser seltenen Hefte, auf denen der Name Baranowski handschriftlich vermerkt ist.

Schliesslich erinnere ich noch daran, dass unser G. Donck jedenfalls von Pieter Donkers zu trennen ist, ebenso wie von einem R. v. Donk, der in Wien durch ein interessantes, dem J. B. Weenix verwandtes Bild in der Galerie Hirschler vertreten ist. *Dr. Th. Frimmel.*

[Zur Ruthart-Biographie.] Dem Thiermaler Carl Andreas Ruthart ist seit der Veröffentlichung meines Artikels im neunten Bande des Repertorium (S. 129 ff.) auch von anderen Seiten grössere Aufmerksamkeit geschenkt worden, als es vorher der Fall war (vergl. Rep. X. S. 159 und XI, S. 66 ff.). Bei Gelegenheit des Studiums älterer Auctionskataloge und anderer Litteratur über die Wiener Privatsammler bin ich neuerlich noch auf mehrere Erwähnungen Ruthart'scher Bilder gestossen, so dass ich selbst noch einmal auf den Meister zurückkommen möchte. Auch habe ich das Verzeichniss der gegenwärtig nachweisbaren Gemälde Ruthart's um zwei bedeutende Bilder zu bereichern. Sie finden sich zu Venedig im Palazzo Giovanelli.

1) Ein Zebra wird von einem Leoparden angefallen. Im Mittelgrunde links entflieht ein zweites Zebra. Den Hintergrund bildet rechts eine dunkle Felswand, die bis etwa in die Mitte reicht. Im äussersten Vordergrunde rechts ein heller Röhrenknochen. ca. 0,60 breit und 0,50 hoch.

2) Ein Esel und mehrere Schafe auf einem kleinen Weideplatze. Im Mittelgrunde rechts (im Schatten) der Hirt. Gegenstück des vorigen.

Beide Bilder habe ich nur soweit studiren können, um mir die Diagnose zur sicheren Ueberzeugung zu bringen und die wenigen beschreibenden Notizen zu machen, die eben gegeben wurden.

In älteren Wiener Auctionskatalogen habe ich Folgendes gefunden:

Im Katalog der zweiten Auction Caspar Braun (Wien 1823), S. 29: »Ruthard Charles, peintre de batailles, de fleurs et d'animaux, florissait vers 1666. Nr. 58. Un ours, après avoir terrassé deux dogues s'enfuit à l'approche d'un troisième qui survient du côté gauche. — Peint sur bois, largeur 22 pouces 5 lignes, hauteur 18 (pouces).« In dem Exemplar des Kataloges, das ich gesehen habe, stand in alter Schrift beigefügt: »80 f.«

Im Katalog der ersten Auction Goldmann (Wien 1827) sind kurz erwähnt:

»Rudhart, Hirschlager (zwey Stück)«, die damals offenbar nicht verkauft worden sind, da sie auch im Katalog der zweiten Auction Goldmann (1828) wiederkehren.

In einem anonymen Katalog von einer Auction im August 1828 steht ohne weitere Angaben als Gemälde von Ruthart erwähnt: »Eine Bärenhetze.« Es ist wohl dieselbe, die gleich 1829 wieder als »Eine Bärenjagd« in einem ganz ähnlich ausgestatteten kleinen namenlosen Auctionskatalog zu finden ist.

Im »Verzeichniss von Öhlgemälden aus der Sammlung des sel. Herrn Leopold Nicolaus Edlen von Herz etc. in Wien« steht als Nr. 63 verzeichnet:

»Ruthards, Carl. Orpheus in der Wildniss. H. 2 Sch. 2 Zoll, Br. 2 Sch. 9½ Z.« Auf Leinwand. Eine handschriftliche Bemerkung auf dem Exemplare des Kataloges, das ich benützt habe, sagt, dass die Auction 1829 stattgefunden hat.

Im anonymen Katalog einer Auction, die zu Wien im März oder April 1829 abgehalten worden, steht (S. 12, Nr. 62):

»Rutthard. Zwey Jagdstücke, wovon eines eine Bären-, das andere eine Hirsch-jagd darstellt. In beyden Gemälden herrscht Leben und Bewegung. Die Thiere sind mit dem, dem Meister eigenthümlichen Fleisse ausgeführt. Die Landschaft in beyden Gemählden ist in einem schönen grauen Tone behandelt.«

Im »Katalog der rühmlichst bekannten Sammlung der Gemälde des verstorbenen Herrn Nicolaus Baranowsky [1]) in Wien« (Wien 1855), die zum Theil im März 1855 versteigert wurde, finde ich als Nr. 140:

»Ruthardt Carl«. »Auf L. 2′ h., 2′ 10″ br. Ein Rudel Hirsche wird von einer Meute von Hunden durch ein Wasser gejagt. Jäger folgen zu Pferd. Die Thiere, vorzüglich die Hunde, sind hier meisterlich dargestellt, Alles ist voll Feuer und Bewegung, ganz dem Sujet angemessen.« Handschriftlich ist dabei der Preis zu »200 fl.« notirt.

Im Katalog der Sammlung Adamovics (die 1856 zu Wien versteigert wurde), steht als Nr. 187 ein Gemälde von »Ruthhard. Leinwand. Hoch 14½″, br. 15½″. Eine Hasenjagd. Aus der Sammlung des Hofrathes Hoppe.« Das Bild scheint auf der Auction durch F. Jäger (den bekannten Wiener Sammler) erstanden worden zu sein, da eine handschriftliche Notiz sagt: »Jaeger 100 fl.« (Vergl. weiter unten Auction Strache.)

Im Katalog der Auction des »Kunstcabinetes« von Fr. X. Krocker (Wien 1866) steht als Nr. 2478 ein Oelgemälde von Ruthart verzeichnet:

»Thierstück. Br. 36″, H. 17″ 6‴. Leinwand. (Steinböcke, Hirsch, Leopard, Geflügel u. Raubvögel an e. Felsparthie. Mit Monogramm n. 1665.«

Im Katalog der Auction Strache (Wien 1879) steht als Nr. 96 ein Bild von Ruthart: »Hasenjagd. Lwd. H. 0,37, Br. 0,50.« Ist höchst wahrscheinlich dieselbe Hasenjagd, die bei Hoppe, Adamovics und Jäger war. Die Dimensionen stimmen so ziemlich überein.

Auf die Versteigerung einer Kreidezeichnung von Ruthart (kl. fol.), die bis 1882 in der Sammlung A. Camesina war, werde ich durch A. Ilg aufmerksam gemacht. Sie stellt »einen Hirsch von Hunden angefallen« vor.

Wer den unaufhörlichen Besitzwechsel in allen kleineren Privatsammlungen kennt, wird es begreifen, dass ich die gegenwärtigen Besitzer all dieser in den Auctionskatalogen verzeichneten Werke Ruthart's nicht anzugeben weiss. Vielleicht wirken diese Zeilen in ähnlicher Weise anregend wie mein erster Artikel, und geben Anlass zur Veröffentlichung versteckter Werke des Ruthart und somit zur Abrundung unseres Wissens über den interessanten Meister.

Zu den Litteraturnachweisen in meinem ersten Artikel möchte ich hier einiges Wenige nachtragen: 1830 wird Ruthart's Monogramm auch in J. C. Stellwag's Monogrammenlexikon gegeben. — Zu dem ehemals in Düsseldorf befindlichen von Füssli erwähnten Bilde vergl. auch: V. Gool »De nieuve

[1]) Ueber die Auflösung der Baranowsky'schen Sammlung bringe ich Genaueres in meiner Notiz über G. Donck.

Schouburg der nederlantsche Kunstschilders en schilderessen« von 1751, II, S. 533, wo es heisst: »Een Harte-Jacht, met veel Honden, van Rutharts, Hoog 7 v. 7 d., Breet 8 v. 1 d.« — Bezüglich der Bilder in Hermannstadt ist nachzutragen: Hormair's Archiv 1826, S. 709 und 1827, S. 196. — Es sei erwähnt, dass einer der Ruthart's in der Galerie Harrach zu Wien in neuester Zeit photographirt worden ist und in Heliogravür in der Publication »Wiener Galerien« (Wien, V. A. Heck 1886 ff.) Aufnahme gefunden hat. — Der Verlagskatalog von Ad. Braun in Dornach verzeichnet zwei photographische Kohledrucke nach Ruthart (nach einem Gemälde und nach der Zeichnung in Dresden). *Dr. Th. Frimmel.*

[Donatello's Mitarbeiter an den Reliefs im Santo.] Ausser den in den Contrakten angeführten bekannten fünf Genossen Donatello's an den Arbeiten in S. Antonio zu Padua hat Bode (s. dessen Donatello in Padua Paris 1883 und Cicerone 5. Aufl. S. 354) nach dem Vorgange Gonzati's auch die auf den beiden Inschriftstafeln am Relief mit dem Wunder des Herzens verzeichneten Namen auf solche gedeutet, und daraus sogar einen weitreichenden Schluss auf die Art der Ausführung der Bildwerke in den Werkstätten des 15. Jahrhunderts überhaupt gezogen. Dieser Deutung nun tritt G. B. Toschi in seiner Studie über die Reliefs Donatello's (Nuova Antologia 15. Mai 1887) mit triftigen Gründen entgegen. Die Inschrift auf der grösseren (linken) Tafel lautet: S̑ ANT DI GIOV DE SEN E SVORV, diejenige der kleineren (rechts): S̑ DI PIERO E BARTOLOM E SVO, beide aber befinden sich in der linken Hälfte der Relieftafel, womit die Annahme Bode's, als ob dadurch der einen Gruppe von Gehilfen die Arbeit an der linken, der zweiten aber jene an der rechten Hälfte zugeschrieben würde, hinfällig wird. Abgesehen davon zeigt aber grade unser Relief so sehr den Stempel des Genius Donatello's und eine so einheitliche technische Behandlung, wie sie durch die gemeinsame Arbeit von sieben verschiedenen Künstlern — denn so viel müssten es nach dem Wortlaute jener Inschriften mindestens gewesen sein — nie und nimmer erreichbar gewesen wäre. Wenn aber die Deutung des den beiden Inschriften vorgesetzten S̑ auf „Ser" (wie sie Gonzati gibt und nach ihm Bode acceptirt) richtig sei (was Toschi, wie wir gleich sehen werden, bezweifelt) so könnten jene sich überhaupt nicht auf Künstler beziehen, denen im Quattrocento nie der Titel „Ser (Messer)" sondern stets nur „Maestro" gegeben wurde. Auch auf die Donatoren des Werkes können dieselben nicht gedeutet werden, denn dazu seien sie an zu wenig auffallender Stelle und in nicht genügend hervorstechender Weise angebracht, überdies wissen wir ja, dass die Bestellung zur ganzen Arbeit von dem Kloster des hl. Antonius selbst ausgegangen sei. Beachte man dagegen, dass sich ähnliche Tafeln, wie jene, worauf unsere beiden Inschriften verzeichnet sind, auch sonst an mehreren Stellen des architektonischen Hintergrundes des Reliefs und zwar in derselben linken Hälfte dargestellt finden, so leide es kaum einen Zweifel, Donatello habe damit den Ort, worin die Handlung vor sich geht, charakterisiren wollen: es sei nämlich die Vorhalle einer Kirche mit Epitaphen an den Wänden dargestellt, zum Zeichen,

dass sie — wie zu jener Zeit allgemein gebräuchlich — auch für die Leiche des Geizigen als Begräbnissplatz dienen sollte. Auf zweien jener Tafeln, den einzigen, die sich in ihrer ganzen Ausdehnung dazu darboten (die anderen sind theils von den Gestalten der Composition, theils von den perspektivisch sich verschiebenden Architekturgliedern zum Theil verdeckt) habe Donatello nun Grabinschriften eingravirt, und zwar in einer Fassung, wie sie durch den in so vielen Beispielen erhaltenen Gebrauch des Mittelalters und der Renaissance sanktionirt war, wornach also das S̑ die Abkürzung für Sepulcrum, die Schlussworte ET SVORVM die Kennzeichnung als Familienbegräbniss zu bedeuten hatten, die von Donatello dazwischengesetzten Namen aber als die ersten besten, die ihm gerade in den Sinn gekommen, zu erklären wären. Hierzu bemerken wir nun, dass der Nachweis der erwähnten Namen zwischen denen seiner urkundlich beglaubigten Mitarbeiter — und diese mussten ja wohl dem Meister, wenn er nach Namen suchte, sich am ungezwungensten darbieten — nicht schwer fällt. Allerdings nicht in der von Gonzati gegebenen (und auch von Bode noch a. a. O. zum Theil festgehaltenen) Deutung auf Piero di Alessandro di Parma, der schon 1440 (!) starb, auf den in gothischen Formen befangenen Goldschmied Bartolomeo da Bologna (von dem im Schatz des Santo noch ein Weihrauchfass vorhanden ist) und gar auf den übrigens auch schon 1438 verstorbenen Jacopo della Quercia! — Hinter dem allerdings etwas willkürlich abgekürzten Namen „di Piero e Bartolomeo“ verbirgt sich nämlich niemand anders als Urbano di Piero da Cortona und sein Bruder Bartolomeo, die — so scheint es — schon in Padua in Compagnie gearbeitet haben (in den Contracten kommt nur der Name Urbano's vor) wie sie auch nach ihrer Uebersiedelung nach Siena um 1450, wenigstens in der ersten Zeit, die ihnen gewordenen Aufträge gemeinschaftlich ausführen (von 1453 bis zu seinem Tode im Jahre 1504 erscheint dagegen in den Urkunden nur mehr Urbano). Antonio di Giovanni de Senis aber werden wir vielleicht mit dem in den Verträgen des Santo als Antonio di Chellino da Pisa angeführten Mitarbeiter identifiziren dürfen, unter der Annahme, dass in einem Falle der Beiname Chellino (Michellino) da Pisa, Namen und Heimath seines Vaters, im anderen aber Giovanni de Senis jene seines uns unbekannten Meisters bezeichnen. Einige Berechtigung gewinnt diese Annahme durch den Umstand, dass der Künstler später, als er in Neapel an der Ausschmückung des Triumphbogens Alfonso's mitarbeitete (seit 1456), nur mehr unter dem Namen Antonio di Chellino da Pisa urkundlich angeführt wird (s. Minieri Riccio, Gli artisti &c. p. 3—6).

C. v. F.

[Ein bisher unbekanntes Werk Agostino di Duccio's], des Meisters der Façade von S. Bernardino in Perugia, sowie der Relieftafel mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Geminianus am Dom zu Modena, hat jüngst Adolfo Venturi in der jetzt am Aeussern der Absis vom linken Seitenschiff des genannten Bauwerks auf einer Console angebrachten Marmorstatue des Heiligen, der ein neben ihm stehendes Kind an den Haaren gefasst hält, erkannt (s. Arte e Storia VI, 74). Die Darstellung bezieht sich auf ein Wunder

des Heiligen, der einen vom Domthurm gefallenen Knaben unversehrt zur Erde geleitet haben soll. Das früheste litterarische Zeugniss über unser Werk findet sich in der 1495 erschienenen Vita di S. Geminiano von Giovanni Maria Parenti, indess deutet der Stil desselben entschieden auf eine frühere Entstehungszeit, etwa um die Mitte desselben Jahrhunderts hin. Schon Cavedoni hatte darauf hingewiesen, unsere Gruppe könnte wohl eine Arbeit desselben Agostino Fiorentino sein, der im Jahre 1442 die Relieftafel an der Südwand des Domes mit seinem Namen gezeichnet habe. Aber erst Venturi weist nun an der Uebereinstimmung der stilistischen Eigenthümlichkeiten beider Sculpturen die Richtigkeit jener Vermuthung unzweifelhaft nach. Die beiden Gestalten der Gruppe zeigen dieselbe Unerfahrenheit des Künstlers in der Modellierung vollrunder Körper, wie sie auch an den im Hochrelief herausgearbeiteten Figuren der modeneser Relieftafel auffällt: Dieselben runden sich in ihren Formen nicht genügend, sondern wiederholen gleichsam nur das Stiacciato der in den zweiten Plan gerückten Gestalten mit etwas accenturirterer Herausarbeitung der Conturen. Einen ganz analogen Mangel der Formenbildung zeigt nun auch an der Statue des hl. Geminianus der gleichsam an den Körper angepresste und hingeklebte Faltenzug der Gewandung, namentlich an dem rechten gegen die Brust erhobenen Arme: Die sich darunter bergenden Formen erscheinen dem Betrachter flach und wie verkümmert. Das eigenthümliche, fast senkrecht in einer wenig convexen Bogenlinie verlaufende Gesichtsprofil des Heiligen mit der kaum vorspringenden Habichtsnase und dem langen, gerundeten Kinn kehrt in mehreren Figuren auf der Relieftafel ganz ähnlich wieder; auch der Zug der Draperie, die um den Leib des sonst ganz nackten Knaben geschlungen ist, zeigt schon Anfänge der so charakteristischen späteren Bogenfalten Duccio's. (Der Kopf des Putto ist später und zwar sehr schlecht erneuert, ebenso auch die Cherubsconsole, die die Gruppe trägt, später hinzugefügt). Diese stilkritischen Argumente für die Autorschaft des genannten Bildners werden nun aber auch noch durch ein formelles wesentlich unterstützt, um nicht zu sagen zu apodiktischer Gewissheit erhoben. An der Sockelplatte nämlich, die an ihrer vorderen Seite ausgebrochen ist, findet sich links unter dem rechten Fuss des Heiligen, als der Anfangsbuchstabe einer ursprünglich um jene herumlaufenden Inschrift ein A, und rechts, unter dem linken Bein des Kindes ihr Ende: IAF., — was nach Analogie der Bezeichnung der Relieftafel nicht wohl anders zu ergänzen sein dürfte, als: AVGVSTINVS DE FLORENTIA F(ecit). *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

W. Lübke, Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart, Ebner & Seubert (P. Neff), 1888. Lfg. 1—4. Einem Manne wie Lübke braucht nicht erst der Befähigungsnachweis für eine neue knappe auf das Verständniss grosser Kreise berechnete Darstellung der Geschichte der deutschen Kunst abgefragt zu werden. Er hat sich als Forscher bewährt, seine Autopsie ist ungewöhnlich gross, und er besitzt die Kunst zu gruppiren, Wesentliches von minder Wesentlichem zu sondern in nicht gewöhnlichem Maasse. So wird wohl, wenn das Werk vollendet vorliegt, die Berichterstattung sagen können, dass die Kunstgeschichte um ein gutes Buch vermehrt worden sei. Wir schöpfen diese letztere Vermuthung aus den vorliegenden vier Lieferungen, welche die Anfänge deutscher Kunst, das Zeitalter Karls d. Gr., die frühromanische Baukunst, Malerei und Bildhauerei, dann den Beginn der Schilderung der Blüthezeit der romanischen Baukunst behandeln. Es ist hier wenig zu erinnern; die Auswahl des Vorgeführten ist gut; Wichtiges wird selten vermisst. In seinen Ausführungen über das Verhältniss der karolingischen Kunstepoche zur Ottonischen und über das Verhältniss beider zur byzantinischen Kunst steht der Verfasser ganz auf dem durch die Forschungen der letzten Jahre gewonnenen Standpunkt. So möchte ich nur nebenher bemerken, dass doch die Zuweisung der Mosaiken der Kuppel des Münsters zu Aachen in die Zeit Karls d. Gr. auch nach den bautechnischen Untersuchungen kaum mehr angeht; ebenso ist der Ingelheimer Cyclus ziemlich sicher als der Zeit Ludwigs d. Fr. angehörig nachgewiesen. Bei Vorführung von Werken der Buchmalerei wird immer — oder doch noch lange — der Zufall mit eine Rolle spielen; aber ein Werk wie die Bamberger Apokalypse, für Otto III. entstanden, sollte doch nicht übersehen werden. Auf Anderes, so auf das Urtheil des Verfassers über die Reiterstatuette aus Metz im Musée Carnavalet wird nach Abschluss des Werkes zurückzukommen sein.

Drei sehr schätzbare Beiträge zur deutschen Kunstgeschichte des frühen Mittelalters liegen von dem hochgeschätzten Forscher Dr. Friedrich Schneider in Mainz vor: 1) Ein deutsches Diptychon des 10. Jahrhunderts (Düsseldorf, Schwann; Separatabdruck aus der Zeitschrift f. christl. Kunst). 2) Ein Bischofsgrab des 12. Jahrhunderts im Wormser Dom (Bonn, 1888; Separatabdruck aus Bonner Jahrb. LXXXV). 3) Les Croisades et

les Inventaires des nos églises (Separatabdruck der Revue de l'Art chrétien, 1888). In der ersten Studie bespricht der Verfasser ein Elfenbein-Diptychon bei Dr. A. Figdor in Wien, das er nach dem Vorgange Springer's dem 10. Jahrhundert zuweist. Interessant vom ikonographischen Standpunkt ist die Gegenüberstellung von Moses und Thomas. Der Gelehrsamkeit des Verfassers ist es gelungen, litterarische Belege für solche Gegenüberstellung aufzuspüren. In der zweiten Abhandlung bespricht der Verfasser den Fund, welcher bei Aufdeckung eines Bischofsgrabes im Wormser Dom am 26. Nov. 1886 gemacht wurde. In dem Grabe wird das des Bischofs Konrads II. (von Sternberg) erkannt, der am Hofe Friedrich Barbarossa's eine hervorragende Rolle spielte. Der Fund bestand in Resten des bischöflichen Ornats. Sämmtliche vorgefundenen Gewebe erwiesen sich als aus süditalienischen oder noch weiter ostwärts gelegenen Erzeugungsstätten herstammend. Besonders interessant an dem Funde waren die Strümpfe von feiner Maschenstickerei (Schnütgen: mit der Filochiradel hergestellt) und die feinen Lederschuhe mit aufgestickter Verzierung. In der dritten Abhandlung bespricht der Verfasser ein originelles Reliquiar im Domschatz in Mainz; die Reliquie (ein Stein von denen, welche auf den hl. Stephanus geschleudert worden und von dem Canoniker Theobald aus dem Orient, wohin er mit Friedrich II. gezogen war, mitgebracht), recht kostbar montirt sitzt auf einem Leuchter, dessen Stil und Technik auf den Anfang des 13. Jahrhunderts weist (französisch?), während die Zurichtung zum Reliquiar mit der Zeit der Schenkung der Reliquie zusammenfällt.

Franz Wickhoff widmet eine Untersuchung der Bezeichnung »Monasteria« bei Agnellus (Separatabdruck aus den Mittheil. des Instit. für österr. Geschichtsforschung, IX.), worin er mit Erfolg den Nachweis erbringt, dass auch die Monasteria bei Agnellus nicht Grabcapellen — sondern nur Kloster bedeuten. Das Zweideutige ist gelöst, wenn man festhält, dass die Klöster meist im Atrium grosser Basiliken stehen, dass aber für die Klosterbewohner noch reich ausgeschmückte Oratorien errichtet werden. In solchen Oratorien liessen sich mit Vorliebe geistliche Würdenträger und hochgestellte Laien begraben.

Der unermüdliche Bertolotti veröffentlicht im Bulletin Rubens (1887) den interessanten Processact des wegen Diamantendiebstahls angeklagten Fabritio di Valguarnera, eines leidenschaftlichen Kunstliebhabers und Mäzens. Auch mit Rubens, van Dijck, Cornelis de Wael und Jan Roos stand er in Verbindung. Von Rubens hat er bereits eine Darstellung des ersten Elternpaares gekauft, und in einem Briefe, den Rubens am 20. Juni 1631 an ihn richtet, wird von einem zweiten Bilde mit der Anbetung der Könige gehandelt. Ein Brief des Cornelis de Wael an Valguarnera (Genua, 20. April 1631) gedenkt eines Auftrags an Van Dijck, eines Bildes Tizian's (Porträt des Bembo), das er von dem bekannten Mäzen Ferrante Carli gekauft hatte, dann eines Auftrags an Jan Roos. Ein dritter Brief (7. Juni 1631) ist von dem letzteren Künstler selbst an Valguarnera gerichtet; er macht darin den Vorschlag, die Göttin der Natur, umgeben von den Erzeugnissen der Natur, Vierfüssler,

Vögel, Pflanzen, Blumen, Früchte zu malen. Valguarnera starb vor Abschluss des Processes im Gefängnisse am 2. Januar 1632.

Von dem von Lützow tüchtig redigirten Werke: Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart, dessen erste Abtheilung, der Holzschnitt, an dieser Stelle eingehend besprochen wurde (Repert. XI. S. 336 fg.), liegt die erste Lieferung der zweiten Abtheilung, welche dem Kupferstich gewidmet ist, vor. Eine kurze Einleitung von Lützow eröffnet sie, dann folgt der Beginn und die Darstellung des französischen Kupferstichs von Henri Bouchot. Er behandelt darin die Anfänge des modernen französischen Kupferstichs und die zweite Generation; wir werden, sobald die Arbeit weiter fortgeschritten, ausführlich auf dieselbe zurückkommen.

Robert Schmidt in Gotha, der sich um die Kunstgeschichte Schleswigs schon grosse Verdienste erworben, veröffentlicht im Verlag von M. Hessling in Leipzig eine Aufnahme des Marmorgrabmals König Friedrichs I. im oberen Chor des Domes zu Schleswig. Es wurde im Jahre 1555 im Dome aufgestellt. Als Gesammtcomposition mit den Einzelheiten muss es den reichsten und besten deutschen Werken der Spätrenaissance auf deutschem Boden zugewiesen werden. Nach Lübke wäre der Maler und Stecher Jakob Bink der Urheber des Entwurfs, nach Anderen der Bildhauer Caprara aus Mailand; ich gestehe gerne, dass der Stil des Denkmals eher auf einen italienischen Künstler der Spätrenaissance als auf einen Nordländer schliessen lässt. Die Karyatiden sind streng antikisirend, nur die Putten von überraschender Lebendigkeit und der mit gefalteten Händen daliegende Verstorbene von grosser Schlichtheit und Wahrheit der Auffassung.

L'An 1789. Par Hippolyte Gautier. Paris, Librairie Ch. Delagrave 1888 fg. Das Werk soll die Geschichte der grossen Revolution unparteiisch erzählen. So weit die vorliegenden 13 Lieferungen einen Einblick ermöglichen, ist dies auch der Fall (ein Prüfstein ist die Charakteristik der Marie-Antoinette, wo dem Klatsch energisch begegnet wird). Doch nicht der Text ist es, der an dieser Stelle zu einem Hinweis auffordert, sondern es sind dies die Illustrationen, mit welchen das Werk ausgestattet wird. Diese sind durchaus auf mechanischem Wege hergestellte Copien der zeitgenössischen Originale. Buch- und Flugschriftenlitteratur, populäre Kunstblätter und Caricaturen des Jahres 1789 und der vorbereitenden Zeitepoche werden hier wiedergegeben, so dass man damit den vollständigen Ueberblick über den Zustand der vervielfältigenden Kunst und des Illustrationswesens jener Zeit überhaupt gewinnt. Mehr als das — wir erhalten von den vornehmsten Trägern der Bewegung die vollständige Ikonographie, soweit eine solche herzustellen möglich ist. Jede Woche wird eine Lieferung (à 1 Franc) ausgegeben; das Werk soll 50 Lieferungen umfassen. Nach Abschluss soll darauf zurückgekommen werden.

Mit der Herausgabe einer neuen billigen illustrirten Zeitschrift hat der hervorragende Rouam'sche Kunstverlag begonnen: Revue Universelle Illustrée (Paris, Rouam, jeden Monat erscheint ein Heft à 1 Fr. seit 1. Juli). Sie bringt Novellen und Gedichte hervorragender Autoren, doch noch mehr Auf-

sätze belehrender Art, darunter kommt wieder der Kunst der Hauptantheil zu. Zwei Hefte liegen vor und es sind da gleich folgende Abhandlungen zu verzeichnen: E. Müntz: Lionardo da Vinci, Sculpteur; V. E. Garnier: L'Ancienne manufacture de Sèvres et ses privilèges; G. Leroi: Edouard Detail; E. Molinier: Charles Sauvageot; E. Chavelier: L'Église de Thann (II.); E. Molinier: Léonard Limosin, peintre de portraits; P. Leroi: Le directeur actuel de la Manufacture nationale de Sèvres; E. Müntz: Les Tombeaux des Médicis, par Michel Ange. — Schon die Namen der Verfasser zeigen, dass es sich in diesen Beiträgen um ernste auch dem Fachmann willkommene Beiträge handelt. Es scheint nicht zum wenigsten in der Absicht der Redaction der Revue zu liegen, Kunstinteresse und gediegene kunstgeschichtliche Kenntnisse in weiteren Kreisen zu verbreiten.

Kataloge. Hier ist zuerst zu nennen die neue Ausgabe des Katalogs der Sammlungen der Schatzkammer des Allerh. Kaiserhauses in der k. k. Hofburg zu Wien (Wien, 1887) mit der Radirung der Kaiserin Maria Theresia, der eigentlichen Stifterin der neuen Schatzkammer, die sie durch Angelo de France ordnen liess (1747). Einen wissenschaftlichen brauchbaren Katalog hat jedoch erst der letzte Schatzmeister, Quirin von Leitner, uns gegeben, auf den auch die Neuordnung der Sammlung zurückführt. Was unsere erhöhten Ansprüche von einem Katalog verlangen, wird uns hier geboten; knappe Beschreibung des Gegenstandes, Herkunft, Zeit- und Ortsbestimmung und wo es möglich, der Meistername; bei den Goldschmiedearbeiten erhalten wir die Marken in Facsimile. Ausserdem bringt der Katalog die hervorragendsten Gegenstände der Sammlung in zinkographischen Abbildungen. Der Preis des hübsch ausgestatteten Büchleins beträgt 50 kr.

Der von K. Köelitz verfasste Katalog der Gemälde-Galerie der grossh. Kunsthalle in Karlsruhe liegt in neuer umgearbeiteter Ausgabe von W. Lübke vor (Karlsruhe, 1887). Ueber die wichtigsten der in der Bestimmung der älteren Gemälde vorgenommenen Aenderungen hat sich der neue Herausgeber bereits an dieser Stelle ausgesprochen (vgl. Repertorium X. S. 372); vielleicht nimmt demnächst L. Scheibler in dieser Sache das Wort.

Die neue Ausgabe des Führers durch die Sammlungen des herzogl. Museums in Braunschweig (1887), der sich dem neuen Hause, das die Sammlungen im Spätherbst 1886 bezogen, anpasst, bleibt in Bezug auf Bestimmungen — soweit diese die Gemäldegalerie betreffen — conservativ. Bode hat in seiner Besprechung der Ausgabe des Führers von 1883 (Repertorium VI. S. 420 fg.) bereits darauf hingewiesen, dass Scheibler's vorgebrachte Einwände gegen eine Reihe von Bestimmungen doch sehr der Betrachtnahme würdig wären (Scheibler im Repertorium VI. S. 189 fg.); wir haben nur einige wenige geringfügige Aenderungen nach dieser Richtung im Katalog wahrgenommen; im Ganzen beharrt der Verfasser auf den in seinen Beiträgen gegebenen Ausführungen. Ein Wunsch, den Bode a. O. aussprach, hat in dem vorliegenden Führer insofern Berücksichtigung gefunden, als die mittelalterliche Sammlung durch Angabe der Hauptstücke berücksichtigt wurde.

Von dem Catalogus der Gemäldegalerie des Rijks-Museum in Amsterdam liegt die dritte Originalausgabe und die zweite französische vor; von der Gemälde-Galerie des Gemeinde-Museums in Haag ist ein von A. J. Servaas van Rooyen gearbeiteter Katalog erschienen — in der Anordnung und in den Grundsätzen ganz den Katalogen des Rijks-Museums folgend. Der von G. Goethe gearbeitete Katalog der National-Galerie in Stockholm (I. Ausländische Meister, Stockholm 1887) schliesst sich dagegen streng — selbst in der Ausstattung — an den Katalog der Berliner Galerie an; das ist kein geringes Lob. Wie dort gibt der Verfasser die gedrängten biographischen Daten, die kurze Beschreibung der Bilder, die Künstlerbezeichnung im Facsimile, Maasse, dann Herkunftsbestimmung und die Litteratur über das betreffende Werk. Es ist eine mustergiltige Leistung auf dem Gebiete der Katalogliteratur, welche uns in der Arbeit Goethe's vorgelegt wird. *R.*

Eine Mittheilung von **E. Müntz**, die unter dem Titel: Notice sur une vue de Rome et sur un plan du Forum à la fin du XVe siècle, d'après un recueil conservé à l'Escurial in den Sitzungsberichten der Accademia dei Lincei (IV. Serie, vol. IV. secluta del 22. gen. 1888) gedruckt vorliegt, macht uns mit einem neuen Plan der Stadt Rom bekannt. Derselbe entstammt dem in der Bibliothek des Escurials bewahrten Skizzenbuche eines der Architekten des Quattrocento, für dessen Zeitbestimmung die auf einem Blatte desselben verzeichnete Jahreszahl 1491, sowie die Darstellung der 1499 demolirten sog. »Meta Romuli« auf dem Plan Roms sichere Anhaltspunkte liefern. Es enthält auf 63 beiderseits mit Skizzen bedeckten Blättern ausser den beiden im Titel genannten, und durch den Verfasser in photographischer Nachbildung der Akademie vorgelegten Blättern eine Reihe Aufnahmen römischer Monumente aus classischer Epoche, aber auch einige aus späterer Zeit (z. B. die Mosaiken von S. Costanza, SS. Cosma e Damiano, eine Ansicht von Araceli), dann Reproductionen antiker Statuen (darunter wohl die älteste des Apoll von Belvedere) und besonders viele bauliche und ornamentale Details. Was nun den fraglichen Plan betrifft, so ist darauf in sehr freier Wiedergabe der Stadtheil vom Pantheon bis zum vaticanischen Palast in der Art dargestellt, dass dabei besonders der Borgo zur Geltung kommt. Der Plan ist offenbar — hie und da in recht naiver Weise — nach der Natur aufgenommen, von seinen Vorgängern vollkommen unabhängig, und gerade desshalb für die Topographie der Stadt zur angegebenen Epoche von grossem Werth. — Die ebenfalls vorgelegte Ansicht des Forum ist vom Capitol aus genommen. Sie ist wohl die älteste Darstellung ihrer Art und enthält interessante Aufschlüsse über einige seither verschwundene Bauwerke, welche auf Grund der bei den Ausgrabungen der letzten Jahre gewonnenen Resultate mit bestimmten Monumenten zu identificiren, die Aufgabe der römischen Localarchäologen sein wird. —

Eine zweite Studie desselben Verfassers: »L'Histoire des arts dans la ville d'Avignon pendant le XIVe siècle. Essai bibliographique suivi de documents inédits (Extrait du Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques) Paris, Leroux 1888« führt uns die

urkundlichen, die handschriftlichen und gedruckten litterarischen, sowie die ikonographischen Quellen für die Geschichte der Kunst am Hofe von Avignon vor. Eine Recapitulation ihres Inhaltes verbietet sich durch die Natur derselben, und genüge der Hinweis, dass im Anhange eine Reihe von bisher unbekannten Documenten per extensum mitgetheilt, sowie dass von den nachgewiesenen 29 bildlichen Darstellungen, die Monumente der Stadt Avignon zum Gegenstande haben, drei Tafeln enthaltend Fragmente zweier Stadtpläne und einer Ansicht des Palastes der Päpste der Publication beigegeben sind. Hoffentlich werden wir nicht mehr allzulange auf die Zusammenfassung der Resultate der unausgesetzten Studien Müntz's über den in Rede stehenden Gegenstand in einer Geschichte der Kunst am avignonesischen Hofe zu warten haben.

Auf demselben Schauplatze bewegt sich, wenigstens was die Persönlichkeiten, mit denen sie sich beschäftigt, betrifft — auch eine dritte Mittheilung E. Müntz's: »Petrarque et Simone Martini (Memmi). A propos du Virgile de l'Ambrosienne (Extrait de la Gazette archéologique) Paris, Levy 1887.« In ihrem ersten Theile behandelt sie die bekannte Miniatüre der Ambrosiana, das einzig übrige künstlerische Zeugniss für die enge Freundschaft der beiden berühmten Männer, das uns hier zuerst in einer getreuen heliographischsn Nachbildung vorgelegt wird. Es ist eine Darstellung des dichtenden Virgil, dem der Commentator des in Rede stehenden Manuskripts, Servius, Personificationen seiner drei Hauptwerke, der Aeneide, der Georgica und der Eclogen, vorführt. Durch das dritte der auf dem Blatte verzeichneten Hexameterpaare wird Simone als Autor des Werkes beglaubigt, und zwar durch den ursprünglichen Besitzer des Codex selbst; denn wie Pierre de Nolhac, der in letzter Zeit durch wiederholte auf Petrarca bezügliche Entdeckungen und Funde bekannt gewordene französische Gelehrte, constatirt hat, zeigen die fraglichen Inschriftverse die Handschrift des berühmten Dichters. — An die genaue Beschreibung der Miniatüre knüpft Müntz eine Erörterung darüber, wie es dem Maler — offenbar unter genauer Angabe des Compositionsmotivs durch den Dichter — gelungen oder vielmehr nicht gelungen sei, seine durchaus im Gegenstandskreise und in den Stilformen der christlich mittelalterlichen Kunstanschauung befangene Phantasie dies einemal in den Dienst der Antike zu zwingen. Der zweite Theil der Müntz'schen Studie gibt uns einige Notizen — darunter auch bisher vergessene litterarische Belegstellen — über die andern, heute untergegangenen oder nicht nachweisbaren künstlerischen Zeugnisse für die freundschaftlichen Beziehungen zwischen Petrarca und Simone Martini, vor allem über die Freske am Dom zu Avignon mit dem Bildniss Laura's, wie auch über die sonstigen Porträts der Geliebten des Dichters.

Endlich liegt von demselben unermüdlichen Autor die erste Lieferung eines gross angelegten Werkes vor, das unter dem Titel »Histoire de l'Art pendant la Renaissance«, im Hachette'schen Verlage erscheinend, sich für die Kunst der modernen Zeit dasselbe Ziel vorgesetzt hat, wie es die bekannte Perrot und Chipiez'sche Arbeit für diejenige des Alterthums verwirklicht. Es soll, auf breiter Grundlage des geistigen, politischen und religiösen Lebens

aufgebaut, eine Schilderung nicht bloss der sog. hohen, sondern auch der gewerblichen Künste sämmtlicher Culturvölker, die sich an der Bewegung der Renaissance betheiligt haben, bieten. Das Werk ist auf fünf starke Bände grössten Octavs berechnet und selbstverständlich dessen reiche Illustration in Aussicht genommen. Die ersten beiden Bände werden der Kunst Italiens gewidmet sein. Die Darstellung ist für den grossen Kreis der Gebildeten berechnet, doch soll durch strenge Verwerthung der neuesten Forschungsresultate und durch litterarische Quellenangaben der wissenschaftliche Werth der Arbeit gewahrt werden. Der Anfang einer über die gesellschaftlichen und litterarischen Zustände zu Beginn der Renaissance orientirenden Einleitung, der das erste Heft füllt, zeigt die Gabe anregender, in fliessender, gewählter Form gebotener Belehrung, über die der Verfasser in so hohem Grade gebietet, wiederum in vollem Maasse, so dass der Leser dadurch im vorhinein für die neue Müntz'sche Arbeit eingenommen wird. Es wird darauf zurückzukommen sein, sobald der erste Band, der sich mit dem italienischen Quattrocento beschäftigen und bis Ende d. J. vollständig werden soll, vorliegen wird. *C. v. F.*

Berichtigung.

In dem Aufsatze »Altdeutsche und Altniederländer in oberitalienischen Sammlungen« von R. Stiassny im 4. Heft des XI. Bandes lies:

S. 369, Z. 3 v. u. »Jan Massys« statt »Qu. Massys«.

S. 371, Z. 1 v. u. »Hipsch Martin« statt »Martin Hipsch«; ebenda Note 2, Z. 4 v. o. »ɟ« statt »+«.

S. 373, Z. 8. v. o. »Rise« statt »Risse«.

S. 374, Z. 1 v. u. schalte ein: »benannte« vor »männliche«.

S. 375, Note 6, Z. 1 v. u. »Fr. Clouet« statt »Cr. Blanet«.

S. 376, Z. 1 v. o. »aus dem Jahre« vor »1537«.

S. 377, Z. 10 v. u. »illõ« »ill«.

S. 379, Z. 15 v. o. »bleibt« (aus Z. 16) vor »nach«.

S. 381, Z. 1 v. o. »Meiningen« statt »Weimar«.

S. 382, Z. 14—15 v. u. »anreiten« statt »sich anreihten«.

S. 383, Z. 20 v. u. »Ausgabe« statt »Ausgburger«.

S. 384, Z. 14 v. u. »Luftperspektive« statt »Lichtperspektive«.

S. 384, Z. 17 v. u. »in Palermo« nach »Reisealtärchen«, »Abbildung« vor »Zeitschr.«

S. 385, Z. 10 v. o. »Joest« statt »Joost«.

S. 386, Z. 16 v. u. »XCI« statt »IXC«; ebenda Z. 14 v. u. »spätestens dritten« statt »spätens«.

S. 388, Z. 15 v. u. »beiher« statt »hiebei«.

S. 389, Note 17, Z. 2 v. u. »S. Luca« statt »S. Jnea«.

S. 390, Z. 19 v. o. »ist« vor »eine«.

S. 392, Z. 8 v. u. »üppigerer« statt »üppiger«.

S. 392, Z. 9 v. u. »wandeln« (aus Z. 8) nach »endlich«.

S. 393, Z. 15 v. o. »Peter« statt »Petri«.

S. 394, Z. 6 v. o. »Conway« statt »Conwag«.

S. 394, Z. 13 v. u. »VIŁANIS« statt »VILANIS«.

S. 395, Z. 7 v. u. »Dütsch« statt »Diutsch«.

Verzeichniss von Besprechungen.

Achelis, H. Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. (V. S.: Lit. Centralbl., 34.)

Arendt, C. Saint-Quirin. (Kurth, G.: Revue de l'art chrétien, Juli.)

Bär, M. Der Coblenzer Mauerbau. (Lit. Centralblatt, 38.)

Behla, R. Die vorgeschichtlichen Rundwälle im östlichen Deutschland. (W. Sch.: Lit. Centralbl., 31.)

Bertolotti, A. Le Arti minori alla corte di Mantova. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, Juli.)

Beschreibung der antiken Münzen. Königl. Museen zu Berlin. (The numismatic chronicle, 1888, Part. II.)

Bie, O. Die Musen in der antiken Kunst. (Wernicke, K.: Deut. Litteraturztg. 36. — Lehnerdt: Wochenschr. f. class. Philologie, V, 29—30.)

Blümner, H. Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. (Hirschfeld, G.: Deut. Litteraturztg. 24.)

Bodenstein, C. Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens. (Chmelarz: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 8.)

Bordeaux, R. Traité de la réparation des églises. (L. C.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Bouchot, H. Les Reliures d'art à la Bibliothèque Nationale. (L. G.: Chronique des arts, 26.)

Briefe aus Italien von Julius Schnorr v. Carolsfeld, 1817—1827. (Schöne A.: Deut. Litteraturztg., 33.)

Brunn, H. Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. (Revue critique, 29. — T. S.: Litter. Centralbl., 31.)

Burg, P. van der. Die Holz- und Marmormalerei. (M—t: Mitth. des k. k. österr. Museums. N. F., III, 7.)

Caliari, P. Paolo Veronese. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, Juli.)

Chevalier, C. Les fouilles de Saint-Martin de Tours. (B. de M., X.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Cougny, G. L'Enseignement professionnel des Beaux-Arts dans les écoles de la Ville de Paris. (Chronique des arts, 27.)

Dehio u. *Bezold.* Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. (Riehl: Beil. zur Allg. Ztg., 197.)

Delaborde. Marc-Antoine Raimondi. (Revue critique, 32.)

Delange, C. Recueil des principales pièces connues de la Faïence française dite de Henri II et Diane de Poitiers. (B.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 7.)

Drach, C. A. Aeltere Silberarbeiten in den königl. Sammlungen zu Kassel. (Kunstgewerbebl., 10.)

Dubouchet. Le Mont-Saint-Michel à l'eau-forte. (Cronique des arts, 26.)

Dumont et Chaplain. Les céramiques de la Grèce propre. (Heydemann: Wochenschrift f. class. Philol. V, 35.)

Fage, R. Le vieux Tulle. (B. de M. X.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Fischer, H. Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. (Schmidt, E.: Deut. Litteraturztg., 32.)

Friedrich, T. Tempel und Palast Salomos. (Furrer, K.: Deut. Litteraturzeitung, 35.)

Furtwängler, A. Die Sammlung Sabouroff. (C. Robert: Deut. Litter.-Ztg., 30.)

Giel, C. Kleine Beiträge zur antiken Numismatik Südrusslands. (W. Wroth: The numismatic chronicle, 1888, P. II.)

Hampel, J. Das mittelalterliche Drahtemail. (N—nn: Mitth. des k. k. österr. Museums. N. F., III, 7.)

Keller, V. J. Das geometrische u. projective Zeichnen. (A. G.: Litter. Centralblatt, 38.)

Kraus. Die Kunstdenkmäler des Grossh. Baden. 1. Bd. Konstanz. (Kienle: Stud. u. Mitth. a. d. Benedict.- u. d. Cist.-Orden, IX, 2. — (β.: Litter. Centralblatt, 33.)

Laborde, H. Marc-Antoine Raimondi. (Tarade, J.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Lefébure, E. Broderie et dentelles. (Rgl.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus, N. F., III, 8.)

Lefèvre, J. La Photographie et ses applications. (Le Livre, September.)

Lehfeldt, P. Bau- u. Kunstdenkmäler Thüringens. (β.: Litter. Centralbl., 37.)

Lessing, J, Vorbilder-Hefte aus dem k. Kunstgewerbe-Museum. (Rgl.: Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 9.)

Lichtwark, A. Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. (Michel, E.: Courrier de l'Art, 33.)

Liell, H. F. J. Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. (Litter. Centralbl. 31.)

Manssúrow, B. Die Kirche des heil. Grabes zu Jerusalem. (β: Litter. Centralblatt, 38.)

Maspero, G. Egyptian Archaeology, transl. by A. B. Edwards. (Athenaeum, 3155.)

Mazegger, B. Römerfunde in Obermais bei Meran. (Wolff, G.: Berl. philol. Wochenschr., 35.)

Megedé, A. Wie fertigt man technische Zeichnungen? (Hauck, G.: Deut. Litteraturzeitung, 37.)

Menant, J. Ninive et Babylone. (Justi, F.: Berliner philol. Wochenschr., 34.)

Ménard, R. L'orfèvrerie. (B. de M., X.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Molmenti, P. G. I pittori Bellini. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, Juli.)

Müller, A. Griechische Bühnenalterthümer. (F. B Jevons: The Academy, 481.)

—, E. Drei griechische Vasenbilder. (Wernicke, K.: Deut. Litteraturztg., 36.)

Müntz, E. Études iconographiques et archéologiques sur le moyen-âge (Fabriczy, C.: Arch. storico dell' arte, Juli.)

— Histoire de l'Art pendant la Renaissance. (A. M.: Arte e storia. 15. Juli.)

— Les collections des Médicis au XVe siècle. (J. H.: Revue de l'art chrétien, Juli. — Revue critique, 32.)

Neuwirth, J. Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen. (Kraus, F. X.: Deut. Litteraturztg., 25.)

Ninno, G. Del casale di Corsignano in teritorio di Giovinazzo e dell' antico suo dipinto. (B. de M., X.: Rev. de l'art chrétien, Juli.)

Normand, C. L'hotel de Cluny. (Mely, F.: Revue de l'art chrétien, Juli.)

Oechelhäuser, A. Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg. (H. J.: Litter. Centralbl., 38. — Riegl, A.: Mitth. des Instit. für österr. Geschichtsforschung, IX, 3. — Kraus, F. X.: Deut. Litteraturztg., 27.)

Ongania. Basilica di San Marco. (D. B.: Arte e storia, 25. Aug.)

Osborne, W. Das Beil. (Meyer, A. G.: Berl. philol. Wochenschr., 29/30.)

Pasini, A. Guide de la Basilique de Saint-Marc, à Venise. (Noel, G.: Courrier de l'art, 40.)

Pohl, O. Die altchristliche Fresko- und Mosaik-Malerei. (Schwarzlose, F. W.: Berl. philol. Wochenschr., 36.)

Rayet et Collignon. Histoire de la céramique grecque. (Dümmler: Berl. philol. Wochenschr., VIII, 33. — A. S. Murray: The Academy, Nr. 843. — Perrot, G.: Journal des Savants, Mai.)

Revista archeologica e historica, publicaçao mensal; proprietarios e redactores A. C. Borges de Figueiredo e M. Alexandre de Sousa. (Hübner, E.: Deut. Litteraturztg., 29.)

Robert, K. Archäologische Märchen. (Litter. Centralbl., 34.)

Rolfe, E. N. Pompeii, popular and practical. (Duhn, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 34.)

Rousseau, J. Léonard de Vinci. (Leroi, P.: Courrier de l'art, 30.)

Ruggiero, M. Degli scavi di antichità. (Duhn, F.: Deut. Litteraturztg., 26.)

Schlie, F. Gypsabgüsse antiker Bildwerke zu Schwerin. (C. C.: Litter. Centralblatt, 31.)

Schmidt, R. Schloss Gottorp. (β.: Litter. Centralbl., 35.)

Simonsfeld, H. Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. (Heyck, E.: Mitth. des Instit. f. österr. Geschichtsf., IX, 3.)

Spetzler, O. Die Bauformenlehre. (A. G.: Litter. Centralbl., 30.)

Sybel, L. Weltgeschichte der Kunst. (Robert, C.: Deut. Litteraturztg., 38.)

Walz. Maulbronner Programm: über die Eckfiguren am Ostgiebel des olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon. (Knapp, P.: Berl. philol. Wochenschr., 1888, Nr. 24. 28.)

Weber. Leben und Wirken des Bildhauers Dill Riemenschneider. (Münzenberger: Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 4.)

Witte, A. Etat actuel de la numismatique nervienne. (R. S.: Ann. de la soc. franç. de numismatique, juillet—août.)

Wölfflin. Renaissance und Barock. (Carrière: Allg. Ztg. Beil. 226.)

Wolff, P. O. Der Tempel von Jerusalem u. seine Masse. (Furrer, K.: Deut. Litteraturztg., 35.)

Wosinsky, M. Das prähistorische Schanzwerk von Lengyel. (Mehlis, C.: Berl. philol. Wochenschr., 29—30.)

Zarncke, F. Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahme von Goethes Bildniss. (Litter. Centralbl., 36.)

Die Malereien aus dem Renaissance-Zeitalter in der italienischen Schweiz.

Von **J. Rudolf Rahn.**

II.

Bellinzona. S. Maria delle grazie [18]).

Ueber den Bau der Kirche liegen Nachrichten aus den Jahren 1479 und 1480 vor, indessen möchte die Entstehung der in Frage kommenden Malereien, in denen ich Anklänge an Luini's Passion zu erkennen glaube, nicht vor 1533 anzusetzen sein.

An der Schiffseite der Scheidewand, welche den Mönchschor von der Laienkirche trennt, ist eine grosse Darstellung der Kreuzigung gemalt, 15 kleinere Bilder, welche die Jugendgeschichten Christi, die Auferweckung des Lazarus und die Passion vom Einzuge in Jerusalem bis zur Auferstehung schildern, rahmen drei Seiten dieser Mitte ein. Sie sind derart disponirt, dass sieben Quadrate den oberen Abschluss bilden und die anderen, paarweise übereinander geordnet, das Hauptbild flankiren.

Die Composition dieses Letzteren schliesst sich der herkömmlichen Auffassung an. Tiefblauer Himmel, ein rother Zwischenstreifen und eine grüne Landschaft bilden die Ferne. Mit kindlichem Fleiss sind Berge und die Allee gemalt, die links zu einer hoch gelegenen Kirche führt. Aus der Mitte ragt, wenig höher als die anderen Kreuze, dasjenige des Heilandes empor. Die Anordnung des himmlischen Chores, der den Erlöser umschwebt, ist befangen. Zwei Engel, welche herniederschauen, haben sich in ungeschickter Stellung, halb schwebend, halb liegend auf den Querbalken des Kreuzes gestützt. Andere sind zu beiden Seiten auf den Wolkensäumen niedergekniet, oben je drei anbetende Gestalten in weissen Gewändern, tiefer zwei Paare. Jeder dieser Engel hält eine grosse Hostie und einen Kelch, in welchen das Blut des Gekreuzigten fliesst. Zu Seiten Christi sind ganz symmetrisch die beiden Schächer an ihre Kreuze gebunden. Die betende Seele des Reumüthigen nimmt ein lieblicher Engel in einem weissen Tuche auf, die des anderen

---

[18]) Jacob Burckhardt im Deutschen Kunstblatt 1850, S. 276. Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 132.

Schächers, der sein grinsendes Antlitz nach oben wendet, wird von einem Teufel mit Fledermausflügeln zerfleischt.

Die Menge, die sich am Fuss der Kreuze drängt, ist in zwei hinter einander befindliche Reihen geordnet. Die Tiefe nehmen Reisige zu Fuss und beritten ein. Unter den Letzteren heben sich die beiden mittleren Krieger auf ihren symmetrisch einander zugewendeten Schimmeln recht auffällig hervor. Der eine dieser Reiter ist Longinus, ein stattlicher Graubart, der mit geschickter Verkürzung schief nach oben schaut. Er hat die rechte Brust des Heilandes mit dem Speer durchbohrt. Die übrigen Reiter, welche in phantastisch aufgestutztem Zeitkostüme erscheinen, sind ein passiver Chor, nur einer zur Linken ist in Action getreten, er schwingt die Keule, um die Beine des reumüthigen Sünders zu zerschmettern, die anderen Reisigen halten streng en face gewendet, sie schauen gerade aus dem Bild heraus, oder richten mit ungeschickter Verkürzung ihre Blicke empor.

Den Vordergrund nehmen drei Gruppen ein. In der Mitte hat Magdalena knieend das Kreuz umschlungen, gegenüber schaut Johannes zu dem Heilande empor. In steifer Haltung hat er die Linke an die Hüfte gestemmt, mit der Rechten weist er deklamirend hinab. Ein Dritter, der sich zu dieser Gruppe gesellt, ist der Büttel, der, lässig an das Kreuz gelehnt, Longinus' Pferd am Zügel hält und mit brutaler Miene nach den Sterbenden schaut. Beim Kreuz des guten Schächers ist Maria in Ohnmacht gesunken und die Freundinnen sind herzugeeilt, ihr beizustehen. Diese Gruppe ist mit Glück geschildert. Besonders anmuthig sind die jugendliche Gefährtin, welche die Sinkende stützt, und die Alte, die so theilnehmend hinter der Gruppe herunterschaut. Auch die Gewandungen sind hier in gutem Zuge componirt. Die Frauen dagegen, welche zur Seite ruhen, nehmen sich wie Lückenbüsser aus. Gegenüber sind die Schergen in ruhigem Spiel um den Mantel Christi begriffen. Vier Männer, darunter ein Schriftgelehrter, haben sich als Zuschauer eingefunden.

Die Nebenscenen, die sich zumeist in freier Landschaft vollziehen, sind ziemlich typisch abgehandelt. Pilaster und leichte antikisirende Gesimse rahmen die Felder ein. Die Stützen sind auf gelbem Grunde mit bunten Grotesken geschmückt. Vegetabilische Ornamente wechseln mit Figuren von Menschen, Genien, Thieren, Urnen u. dgl. ab. Alle diese Zierden sind etwas derb, aber mit gutem Geschmack im Frührenaissancestile componirt.

Die Uebereinstimmung, die sich in der Anordnung des Kreuzigungsbildes und besonders in der Madonnengruppe mit Luini's Passion in Lugano bemerkbar macht, scheint keine zufällige zu sein. Ohne Zweifel hat der Meister dieses Werk gesehen, aber er ist nicht im Stande gewesen, die Einheit der Empfindungen festzuhalten und das Ganze zur künstlerisch geschlossenen Composition zu sammeln. Die Gruppirung ist bald schematisch gebannt, dann wieder treten Züge auf, die sich isoliren. Selbst in einzelnen Gestalten tritt der Zwiespalt hervor. Der Reiter, der Longinus gegenüber hält, weist zu dem Gekreuzigten empor, schaut aber gleichwohl den würfelnden Kriegsknechten zu und seine Miene schliesst den Gedanken aus, dass die Spieler auf den Sterbenden aufmerksam gemacht werden sollten. Wieder so lässt die Haltung

des Evangelisten Johannes eine ernste Sammlung vermissen. Einzelne Erscheinungen, wie der Bursche, der Longinus' Pferd am Zügel hält, sind Caricatur. Auch die Herrschaft über die Formen, das zeigen die vielfach ungeschickten Verkürzungen, hat der Meister noch nicht erreicht. Der Ausdruck der Köpfe ist nur bei ruhigen Situationen gelungen. Die Frauen, welche Maria stützen, zeigen eine vielfach nüancirte Charakteristik und das Hinsinken der Ohnmächtigen ist natürlich aufgefasst. Auch in den Nebenbildern sind momentane Regungen: die bittere Abwehr Christi beim Judaskusse, das Stutzen und Auffahren der Wächter am Grabe treffend charakterisirt. Andere Bilder zeichnen sich durch die gemüthliche Stimmung aus: die Anbetung des Neugeborenen durch die Engel in Gegenwart der so hold und demuthvoll verehrenden Maria; die Flucht nach Aegypten, der Einzug in Jerusalem, wo die Bürger unter dem Thore mit demüthiger Verehrung den Herrn begrüssen und die Jünger sich erstaunt über diesen Empfang unterhalten. Das Abendmahl ist als trauliche Familienscene aufgefasst. Um den Tisch sind die Jünger in lebhafter Unterhaltung gruppirt. Hinten an einem erhöhten Büffet versieht einer das Schenkenamt. Christus, der zwischen Petrus und Johannes sitzt, steckt dem Judas über den Tisch einen Bissen in den Mund. Wirkliche Schönheit dagegen ist nur unter den gelungensten Frauenköpfen zu finden, und sobald es sich um die Schilderung erregter Gefühle handelt, gibt sich der Mangel an höheren Ausdrucksmitteln kund. Das Antlitz des Gekreuzigten ist ohne Würde, es zeigt den Ausdruck stumpfer Qual. Der reumüthige Sünder scheint zu lachen und wieder so sind die Züge des Heilandes bei der Grablegung verzerrt.

Neben redlichem Fleisse tritt die künstlerische Begabung zurück. Man empfängt den Eindruck mühsamen und trockenen Schaffens, womit auch das Vorwiegen des zeichnerischen Elementes im Einklange steht. Auf die Behandlung der Einzelnheiten scheint Luini's Weise nicht ohne Einfluss geblieben zu sein, daneben aber kommen in den Gewändern eckige Motive vor, die an Mantegna's Stil erinnern. Das Beste ist die fröhliche und bunte Harmonie der Farben.

Magliasina bei Ponte Tresa [14]).

Die kleine der Madonna geweihte Wegcapelle besteht aus einem quadratischen Kuppelraume und dem kurzen geradlinig geschlossenen Chore. Hier sind in den Schildbögen die Halbfiguren der vier Kirchenväter gemalt. In der Mitte des Gewölbes schwebt die hl. Taube, von Engelsköpfen umgeben, die aus den Wolken schauen. Musicirende Engel nehmen auf blauem Grunde die von den Ecken ansteigenden Zwickel ein.

Eine Bordüre von Fruchtschnüren auf gelbem Grund reich und farbig gemalt, umschliesst die böhmische Kappe, die sich über dem Vorraume wölbt. Im Scheitel thront, mit ausgebreiteten Armen, die Madonna. Ein Rund von balligen Wolken, in welchem vor dem blauen Himmel leicht drapirte Engelchen schweben, umgibt die Gebenedeite. Zwei Englein halten die Krone über ihrem

---

[14]) Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 181.

Haupte, andere den Saum des grünen Mantels. Wieder andere tragen brennende Kerzen und stützen die Wolken, auf denen die Füsse der Himmelskönigin ruhen. Endlich in den Zwickeln thronen und musiciren vier grosse bekleidete Engel.

Dieser Schmuck der Kuppel ist eine feierliche Composition voll Leben und seliger Begeisterung. Der Künstler ist nur ein handwerklicher Meister gewesen, aber in der Schule, die ihn gebildet hat, wirkten die Traditionen Luini's fort. Manche Züge sind gebannt; der Ausdruck der Madonna hat etwas stumpf Sinnendes, fast Stieres. Auch die Engelchen, wie lustig ihre Bewegungen sind, treten vielfach gespreizt und befangen auf. Ganz vorzüglich, bunt, kräftig und warm ist dagegen die Wirkung der Farben, wo in den Fleischtönen die grünen Schatten auffallen. Einige Köpfe, besonders die der grossen Engel, welche die Zwickel schmücken, sind ausgesprochen luinesk. An dem Scheitel des Chorbogens ist in der Leibung auf einem Täfelchen mit arabischen Ziffern das Datum 1534 gemalt. Den Namen des Stifters dürfte ein schwarzes Täfelchen enthalten haben, das sich links am Kämpferpunkte des Chorbogens befindet, doch ist diese Inschrift, mit weissen Buchstaben aufgemalt, welche die Mitte zwischen Cursivcharakteren und Minuskeln halten, nur theilweise zu entziffern:

Johanes maris de
. . . mo de otesio (?)
ha fatto pingere hoc
opus ad honorem
dei matris beate
marie virginis
15 . . .

Diese beiden Jahrszahlen geben die Entstehungszeit der Malereien an, welche den Chor und die Kuppel des Vorraumes schmücken. Auch die Bilder am Chorbogen und an den Seitenwänden des Vorraumes weisen auf gleichzeitigen Ursprung hin. Oben sind auf blauem Mosaikgrunde zwei nackte Engelchen gemalt, die sitzend und von einander abgewendet jedes ein offenes Buch mit einem auf die Madonna bezüglichen Spruche halten. Tiefer ruhen zwei nach oben blickende Sibyllen mit Spruchbändern, auf denen ihre Weissagungen verzeichnet stehen. Endlich sind die Vorlagen mit den übermalten Gestalten der hl. Sebastian und Rochus geschmückt.

Die Bilder an den Schildwänden, die Kreuzigung zur Rechten, der Tempelgang Mariä zur Linken, sind übermalt und man wäre auf den ersten Blick versucht, sie für spätere Arbeiten zu halten. Allein es kommen an den ursprünglich erhaltenen Partien dieselben technischen Eigenthümlichkeiten vor, durch die sich die Chorgemälde auszeichnen, und der Kopf eines Knaben, der beim Tempelgange Mariä eine Säule umfasst, stellt sich wieder als ein ausgesprochen luinesker Typus dar.

Die Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes ist bis auf den oberen Theil zerstört. Zwei Engelchen fassen das aus den Händen fliessende Blut in Kelchen auf. Gegenüber ist der Tempelgang des Mägdleins

Maria geschildert. Die Scene geht unter einer Säulenhalle compositen Stiles vor sich. Oben steht mit ausgebreiteten Armen zwischen zwei Begleitern der Hohepriester. Ein Knabe, der zur Rechten die Säule umklammert, schaut auf das Mägdlein herab. Dieses schreitet, vom Rücken gesehen, mit gefalteten Händen die Treppe empor. Zur Rechten, tiefer stehend, schaut die Mutter zu Maria empor und neben ihr sitzen an einem Tische zwei Priester, welche die Gaben zweier Frauen, ein Lamm und Tauben entgegennehmen. Ganz unten kommt die Halbfigur eines bartlosen betenden Mannes zum Vorschein, wahrscheinlich ist diess der Stifter des Bildes, während die vor ihm befindlichen Halbfiguren zweier Kinder zu der heiligen Scene gehören. Der Rest zur Linken, wo sich zwei Frauen nahen, ist zerstört.

Innerhalb des Thürbogens links, wo ein nacktes Engelchen musicirt, ist eine moderne Marmortafel angebracht. Sie enthält die Inschrift: questa capella fu eretta nel 1442 ampliata nel 1534 poi ristaurata nel 1845 per cura di Matteo Creppi.

Ponte Capriasca. Pfarrkirche S. Ambrogio [15]).

Angeblich im Jahre 1835 ist an Stelle der alten Pfarrkirche S. Ambrogio, in welcher Larizzari [16]) das Datum 1547 und Bossi [17]) die Jahreszahl 1565 gelesen haben wollen, eine Anlage im nüchternsten modernen Zopfstile getreten. Der mit dem Chor nach Norden orientirte Kreuzbau mit jonischen Säulen und schweren Gesimsen ist mit einer Kuppel bedeckt, die unmittelbar auf den Tonnen ruht. Nur die Schlusswand des westlichen Kreuzarmes, an der sich das Abendmahlsbild befindet und die lange rechtwinkelig anstossende Nordwand sind ausser dem Thurme als Reste der alten Anlage stehen geblieben. Es ist schwierig, die Form dieser Letzteren zu reconstruiren.

Die spitzbogige Lünette, die sich über dem Abendmahlsbilde befindet und der Wandstreifen, der die Bilder an der alten Nordwand trennt, deuten darauf hin, dass ein ähnliches Deckensystem wie in der Kirche S. Rocco bestanden habe: spitzbogige Quergurten, welche jedoch nicht von Vorlagen getragen, sondern unmittelbar aus den Mauern wachsend, mit ihrer giebelförmigen Uebermauerung das offene Dachgestühle trugen. Jetzt ist die alte Nordwand von dem Abendmahlsbilde durch die Parallelmauer getrennt, auf welcher das Tonnengewölbe des westlichen Kreuzarmes ruht, so dass zwischen diesen beiden Mauern, der alten und der neuen, eine nur zwei Meter breite Passage besteht. Sie ist mit einer rundbogigen, sehr hohen Tonne bedeckt, die, so scheint es, unmittelbar über dem oberen Abschlusse der Freskenreihe aufsitzt.

Die alte Kirche scheint in ihrer ganzen Ausdehnung mit Fresken geschmückt gewesen zu sein [18]). Das Abendmahl zunächst scheint nicht die

---

[15]) G. Bossi, Del cenacolo di Leonardo da Vinci. Milano 1810, p. 146 ff. C. Brun bei Dohme l. c. p. 26. Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 177 u. f.

[16]) L. Lavizzari, Escursioni nel Cantone Ticino. Lugano 1859, S. 257.

[17]) Del Cenacolo p. 149.

[18]) 1606 befahl der Cardinal Frederigo Borromeo, Erzbischof von Mailand:

ganze Breite der Westwand eingenommen zu haben, denn man erkennt neben demselben in der Tiefe der Passage die Spuren von hoch gespannten Perlsäumen einer hellen Draperie. Den westlichen Theil der Nordwand nimmt in einer Länge von m 3,90 eine sogleich zu beschreibende Freske ein. Sie reicht bis zu dem Tonnengewölbe empor und ihre Basis setzt nur wenig tiefer (m 2,61) als die des Abendmahlsbildes (m 2,77) über dem Kirchenboden an. Auf diese Freske folgt ein heller ziemlich breiter Streifen, der wohl nur ornamental geschmückt gewesen ist. Die Borten, welche denselben begleiten, sind roth und, wie es scheint, von runden Medaillons unterbrochen. Der östliche Rest dieser Nordwand war mit zwei über einander befindlichen Bildern geschmückt [19]), doch sind von denselben nur geringe Spuren erhalten, von denen im unteren Felde ein prächtig verkürzter und weich gezeichneter Profilkopf einer Frau, die ihr Antlitz nach oben wendet und die rechte Hand auf die Brust legt, auf einen bedeutenden Meister weist. Die Fortsetzung dieser Freske wird durch die rechtwinkelig anstossende Schlusswand der Passage verdeckt.

Das grosse Bild, welches im Westen die Folge an der Nordwand eröffnet, scheint von demselben Meister herzurühren, der das Abendmahlsbild geschaffen hat, und es stellt, vielleicht etwas derber gemalt, den dicht gedrängten Kreis der Apostel vor, die knieend und mit mannigfaltigen lebendig ausgedrückten Geberden des Staunens und der Bewunderung ihre Blicke nach oben wenden, wo eine mit blauem Untergewand und rothem Mantel bekleidete Gestalt, vermuthlich die Madonna, auf den Wolken entschwebt.

Das Hauptwerk ist aber doch die Darstellung des Abendmahles an der Westwand. Es heisst, dass Giuseppe Bossi dasselbe des eingehenden Studiums würdig erachtete, als ihm die Restauration des Abendmahlsbildes in S. Maria delle Grazie in Mailand übertragen werden sollte [20]), und er hat desselben in seiner Abhandlung »Del cenacolo di Lionardo da Vinci« [21]) ausführlich gedacht.

Die Länge dieser Freske beträgt 5,59 m, die Höhe, einschliesslich der 38 cm hohen Fussborte m 3,61. Ein schweres Stuckgesimse zieht sich über dem Bilde hin, allein der ursprüngliche Abschluss war anders beschaffen, denn über dem Gesimse wölbt sich der Scheitel einer spitzbogigen Lünette, in welcher vor dem blauen, leicht bewölkten Himmel zwei concav ansteigende Voluten die Basis eines offenen Rundfensters bilden. Die Umrahmung dieser Lünette besteht aus einer weissen Borte, gefolgt von Roth mit breiter blauer Einlage und diese Letztere wird viermal unterbrochen von rothen Rundmedaillons, in denen auf weissem Grunde im Scheitel das ihs, in den seit-

---

parietes aptis coloribus pingantur meridionales, ut reliquae Ecclesiae parti non sint disimiles. Diese Seitenwand, neben der sich der romanische Thurm erhebt, ist jetzt übertüncht. Bossi l. c. p. 148 u. 255, N. 16.

[19]) Die Basis der unteren Freske befindet sich m 2,30, die der oberen m 4,34 über dem Kirchenboden. Hier ist nur zu äusserst links das nackte Bein einer eilenden Figur und der Saum einer Tunica zu erkennen.

[20]) Franscini, La Svizzera italiana II, 287.

[21]) p. 146—150.

lichen Medaillons dagegen zwei unleserliche, aus Minuskeln combinirte Monogramme erscheinen.

Die Anordnung des Ganzen, wie die Haltung der einzelnen Figuren stimmt genau mit dem Lionardo'schen Bilde überein, nur die Farben der Gewänder sind grundsätzlich anders gewählt, und wieder so fällt die abweichende Behandlung der Architektur und anderer Zuthaten auf. Auf der Fussborte zunächst sind mit Capitalen die Namen XPV̄S und der Jünger verzeichnet. Die flache Diele des Saales mit ihren braunen Balken und den blauen Zwischentiefen sitzt unmittelbar über den Fenstern auf. In S. Maria delle Grazie sind es drei Fenster, hier nur zwei und von rundbogiger Form, durch die man ferne Nebenepisoden: links das Opfer Abrahams und rechts das Gebet am Oelberge sieht. Dazwischen und zur Seite ist die Hinterwand mit drei rechteckigen Feldern gegliedert. Sie werden durch glattes braunes Leistenwerk gebildet, in dem eine dunkelrothe Borte die grüne Fläche umschliesst. Aehnlich ist die Behandlung der Schmalwände, die in halber Höhe durch hellgrüne rechteckige Felder mit rother, weisser und brauner Umrahmung gegliedert sind. Anders und schwerer, als auf Lionardo's Gemälde, sind die Tischfüsse gezeichnet. Dort ist das Tischtuch dreifach, hier nur doppelt gefaltet und neben den Teller vor dem Heilande noch ein Messer gelegt.

Auch einzelne Köpfe sind etwas anders aufgefasst. Christus erscheint ohne Schnurrbart, mit leichtem Kinnbarte und hochblondem Lockenhaare. Seine Erscheinung kommt uns jugendlicher vor und das Haupt des Verräthers ist stärker vorgebeugt. Alterthümlich ist die allerdings sparsame Verwendung des Goldes für Gewandsäume und das Lilienkreuz, das bei dem Heilande die Stelle des Nimbus vertritt. Aus Allem geht aber hervor, dass der Maler mit dem Originale in S. Maria delle Grazie aufs Gründlichste vertraut gewesen ist. Das Momentane der Bewegungen — man beachte das stutzende Zurückfahren des zur Linken Christi sitzenden Jüngers und die Figuren, die zeigend auf derselben Seite am Tafelende sitzen, das Spiel der Hände und die von den mannigfaltigsten Empfindungen beseelten Köpfe, das sind lauter Züge, die eine hohe Meisterschaft belegen.

Die Farbenwirkung wird dadurch beeinträchtigt, dass die Schattirung des Nackten vielfach nachgedunkelt und der Lokalton verblasst ist. Besser erhaltene Köpfe dagegen überraschen durch die Weichheit, mit der die Schatten von den Umrissen vertrieben sind, und den unvergleichlich harmonischen Schmelz, zu dem sich diese goldbraunen Töne mit dem zarten Incarnat der leicht gerötheten Wangen verbinden. Bei Christus ist die Modellirung noch zarter und duftiger als bei den Jüngern durchgeführt. Die Gewänder sind breit und wesentlich derber als die Köpfe behandelt. Auch hier fallen Contraste auf, die erst durch die Wirkung der Zeit hervorgerufen worden sind: weisse Lichter, die stellenweise fast grell von dem Lokaltone sich absetzen. Im Uebrigen liegt der Farbenzusammenstellung ein Rhythmus von prächtigen Effecten zu Grunde und einzelne Töne, wie Roth und Blau an dem Gewande Christi, sind zu einer Gluth gesteigert, die an Tizians Palette erinnert. Es ist ein Bild, das, je länger man dasselbe betrachtet, um so mehr an Kraft

und Tiefe gewinnt. In Einem Wurfe scheint es von frischester Hand mit den einfachsten Mitteln vollendet worden zu sein, so scheinbar spielend, leicht und zart ist Alles gemalt.

Die Bemühungen, den Namen des Meisters zu erfahren, haben bis dahin fehlgeschlagen. Der Gedanke an Luini ist ausgeschlossen, aber der Rang eines fast ebenbürtigen Künstlers gewiss.

Ponte Capriasca. S. Rocco.

Im Chore sind zwei Wandgemälde der Beachtung werth. S. Rochus in nischenförmiger Umrahmung zur Linken erinnert in seiner stillen Süssigkeit an Luini's Gemälde in S. Maria degli Angioli in Lugano. Ein Hündchen beleckt das rechte Bein des Heiligen. In der Linken hält er den Pilgerstab, von welchem der Hut herunterhängt. Die Farbe des Gesichts ist beinahe kupferroth.

An der Schlusswand ist in einem viereckigen Felde die thronende Maria zwischen SS. Rochus und Sebastian gemalt. Ueber der Madonna schwebt in einer gelben Glorie die hl. Taube. An der Basis des Thrones, von dessen Rückwand ein grüner Teppich herunterhängt, steht in einem gelben Rund mit arabischen Ziffern das Datum 1551 verzeichnet. Das Knäblein, das auf dem Mutterschoosse sitzt, ist mit einem grünen Hemdchen bekleidet und breitet segnend die Arme aus. Die Madonna ist in leichtem und schönem Wurf mit einem rothen Rocke und blauem Mantel angethan. Ein gelber Schleier umgibt ihr sanft zur Seite geneigtes Haupt. Mit der Linken umfängt sie das Kind, die Rechte hält sie dem hl. Rochus entgegen, der mit verehrungsvoll erhobenen Händen neben ihr steht.

Im Hinblicke auf die späte Entstehungszeit fällt die alterthümliche Haltung auf, die sich in der fromm-ceremoniellen Auffassung ausspricht. Nichtsdestoweniger wird man die Hand eines wackeren Meisters erkennen. In den Zügen der Madonna spricht sich der höchste Liebreiz jungfräulicher Anmuth aus. Der nackte Körper des hl. Sebastian ist brav modellirt und noch mehr kommt die vorzügliche Durchführung mit warm braunen Tönen an dem best erhaltenen Kopfe des hl. Rochus zur Geltung. Mit den Bildern in der Pfarrkirche haben diese Werke keine Züge gemein, sie geben sich als Arbeiten anderer und späterer Meister zu erkennen.

Monte Carasso bei Bellinzona. Klosterkirche.

An der Leibung des Scheidebogens zwischen Chor und Schiff sind 7 Medaillons mit den Brustbildern der Propheten Oseas, Isaak, Abraham, Moses, David, Daniel und Amos angebracht, diese Malereien mit Anklängen an Luini's Weise stammen etwa aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Auch die Wandgemälde an der Nordseite des Schiffes: das grosse Bild des Abendmahls zwischen den kleineren Darstellungen der Fusswaschung und des Abschiedes Christi weisen auf den Zusammenhang mit der Mailänder Schule hin.

Die Composition des Abendmahles, das sich unter einer stattlichen Pfeilerhalle vollzieht, weicht wesentlich von dem Lionardo'schen Bilde ab.

Die Mitte nimmt der Heiland ein, der die Speisen segnet. Sein Kopf ist nicht sehr geistvoll behandelt. An der rechten Schulter Christi ruht der hl. Johannes. Nur die nächsten seitwärts befindlichen Gestalten sind sitzend dargestellt, die übrigen Apostel sind aufgestanden, sie beten und drücken ihre Verwunderung über die Worte Christi aus. Vor dem Tische, wo gerade zu Füssen Christi ein grosser Hund einen Knochen benagt, zieht Judas mit dem Beutel ab. In den Mienen und Handbewegungen, besonders der seitlichen Apostel, sind inbrünstiges Beten, erstauntes Fragen, Schreck und Wehmuth schön und tief zum Ausdrucke gebracht. Die warmen Töne sind harmonisch zusammengestellt und die Köpfe theilweise sehr tüchtig und schmelzend durchgeführt.

Ohne Zweifel hat derselbe Meister die beiden anderen Bilder gemalt. Bei der Fusswaschung sind die zerknirschte Verwunderung des greisen Petrus und die Demuth des vor ihm knieenden Heilandes schön geschildert. Diese Mitte umgibt der dicht gedrängte Chor der Apostel, die in respektvoller Entfernung der Handlung folgen und eine gut gebaute Gruppe bilden. Auch der Abschied Christi, der mit geneigtem Haupte und vor der Brust verschränkten Armen in einem schönfaltigen Gewande vor der Mutter kniet, ist eine tief empfundene Scene.

Auch der Capitelsaal ist mit Fresken geschmückt, die Verkündigung, Kreuztragung, Stigmatisation des hl. Franciscus und die Einzelgestalten der hl. Katharina, Michael und Apolonia darstellend, welche möglicherweise auf dieselbe Urheberschaft weisen.

Gleichzeitig endlich dürfte der Schmuck der Westfaçade entstanden sein: Im Giebel ist Gott Vater dargestellt, der von zwei Engeln begleitet in einer gelben Glorie über den Wolken schwebt. Die übrigen Schildereien sind von bunten Architekturen: toskanische Säulen mit einem unter dem Giebel sich hinziehenden Triglyphenfriese, umrahmt. Zwischen Fenster und Giebel ist in einem breiten Felde die Verkündigung gemalt, zu Seiten der Fenster stehen die Heiligen Apolonia und Veronica. Neben der ersteren steht S. Bernardino da Siena, die bekannte Porträtgestalt. Zu äusserst rechts nimmt die ganze Höhe der Façade die Kolossalfigur des hl. Christophorus ein. Das kleinere Feld zur Linken des Portales umschliesst die Figur des hl. Petrus. In der spitzbogigen Thürlünette war die realistische Darstellung des todten Heilandes gemalt, der von Engeln gehalten wird. Die Ausführung ist derb, besonders fällt die gefühllose Zeichnung der Hände auf. In den Gewändern — Engel der Verkündigung — kommen schon flatternde Motive vor. Um Uebrigen fehlt es nicht an Zügen, welche die Nachwirkung älterer Traditionen belegen, S. Apolonia und der Christusknabe, den S. Christophorus trägt, sind unverkennbar unter dem Einflusse luinesker Typen gemalt.

Malvaglia. Pfarrkirche.

Fresken von ausgesprochen handwerklichem Range, in denen sich aber gleichwohl ein kräftiger Nachhall von dem frischen und unverwüstlichen Zauber der Renaissanceauffassung offenbart, schmücken die Westfronte der Pfarrkirche von Malvaglia im unteren Bleniothale. Sie mögen in Einem Zuge

ausgeführt, aber von verschiedenen Donatoren gestiftet worden sein, daher die regellose Anordnung und die mehrfache Wiederholung eines und desselben Gegenstandes. Zweimal ist die Madonna zwischen männlichen Heiligen und zweimal der hl. Christophorus gemalt. Die drei übrigen Felder sind mit Einzelfiguren von Heiligen geschmückt. Das hohe Hauptfeld zur Rechten des Einganges nimmt, wie billig, der gigantische Christophorus ein. Die Grundanlage dieses Bildes ist mittelalterlich, wie dies der einseitig schräge Abschluss beweist, auf welchem der Giebel der ursprünglich niedrigeren und schmäleren Fronte ruhte. Im 16. Jahrhundert hat man den Riesen übermalt. Das Christknäblein, das rittlings auf der linken Schulter seines Trägers sitzt, hält sich mit beiden Händchen an dem rothen Schopf desselben fest. Mit nackten Beinen, ganz en face, steht der Heilige in der blauen Fluth, in der sich Fische und ein Meerweibchen tummeln. Zu beiden Seiten thürmen sich rothe Felsen auf, derjenige zur Linken mit einem Schloss und einer Stadt besetzt. In der Klause gegenüber haben sich weisse Mönche eingenistet. Einer, mit der Laterne in der Hand, kniet vor seiner Zelle, tiefer schaut sein Genosse aus einer Höhle heraus und zieht am Seile einen Eimer aus dem Flusse empor.

Um dieselbe Zeit — in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts — mag eine kleine Capelle geschmückt worden sein, die sich neben der Pfarrkirche mit zwei von einer toskanischen Ecksäule getragenen Rundbögen öffnet. Der quadratische Raum ist mit einem Kreuzgewölbe bedeckt. Einfache Ornamentbordüren zeichnen die Gräten von dem Blau der Kappen ab. Die offenen Bögen sind auf braunrothem Grunde weiss mit derben, aber gut componirten Blattornamenten geschmückt. Den Scheitel nimmt hier das Agnus Dei und dort das IHS in einer Sonnenglorie ein. Die Wandsockel sind mit hellfarbigen Draperien geschmückt. Darüber enthält der östliche Schildbogen in derber Ausführung eine lebendig geschilderte Darstellung der Himmelfahrt Mariä. Von mannigfaltigen Erregungen beseelt umstehen die Jünger das offene Grab. Darüber schwebt die Madonna in einer Glorie von vier musicirenden Engeln umgeben empor. Die Mitte der nördlichen Lünette nimmt zwischen zwei hl. Bischöfen ohne Attribute ein hoher Mittelstreifen ein. Ueber dem Schweisstuche Christi sind vier Tafeln gemalt, deren theilweise zerstörte Capitalinschriften von dem Bergsturze des Monte Crenone (1513)[22]) und die hierauf erfolgte Wiederherstellung dieses dem hl. Apollinaris geweihten Heiligthums berichten.

Serravalle. Chiesa del Castello.

An dem westlichen Mauerzuge der grossen Schlossruine Serravalle bei Semione im südlichen Theil des Bleniothales steht die mit dem Chor nach Süden orientirte Chiesa del Castello, ein Bau des 16. Jahrhunderts. Nur die Eingangsfronte und der anstossende Theil der östlichen Langwand rühren von einer älteren Anlage her. Jene ist inwendig und aussen mit spätgothischen

[22]) Durch welchen der grösste Theil von Biasca begraben und das Bleniothal weithin verwüstet wurde.

Malereien geschmückt. Hier scheint ein am Aeusseren gemaltes Bild des hl. Christophorus, der, lebhaft vorwärts stürmend, einen Palmzweig hält, aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts zu stammen. Der viereckige Chor wurde, wie das dreimal wiederholte Datum angibt, 1587 geschmückt. Den Namen des Stifters gibt eine gemalte Capitalinschrift an der Westwand an: PBR ALBERTVS SVRGESIVS | VICARIVS VAL: BL: ,CANONICVS | ABIACHÆ[23]) RECTOR CVRATVS | SIMEONI:[24]) HOC ORATORIVM | DOTAVIT. ANO DNI: 1587. Die Mitte der Schlusswand nimmt in einer vertieften und besonders umrahmten Lünette das hübsche al fresco gemalte Altarbild ein. Es stellt auf blauem Grunde die Madonna vor. Ihr leicht zur Seite geneigtes Haupt ist überaus anmuthig und mit grauem Schatten duftig modellirt. Auf dem Mutterschoosse sitzt das segnende Knäblein, das nur mit einem weissen Hemdchen bekleidet ist. Zu Seiten dieser Mitte stehen links SS. Katharina und Johannes Baptista, gegenüber SS. Antonius Eremita und Sebastian. Den Schildbogen nimmt, wieder auf blauem Grunde, der Crucifixus zwischen Maria und Johannes ein. Die rundbogige Tonne ist der Breite nach vierfach getheilt. Der durchgehende Mittelstreifen zeigt auf gelbem Grunde die Darstellung der Trinität. Zu oberst schwebt auf Wolken die Halbfigur Gottvaters; tiefer thront der Heiland, seine Brust ist entblösst, die Arme hat er erhoben. Zu seinen Füssen schwebt die Taube des hl. Geistes. Die seitlichen Streifen sind in kleinere Felder zerlegt, deren jedes die Gestalt eines Heiligen enthält. Links neben der Mitte erscheinen die Evangelisten, gegenüber die Kirchenväter, diese, wie jene mit Sprüchen, welche zu ihren Füssen stehen. Matthäus: liber generationis Jesu XPI filij David, filii Abrāa. Marcus: fuit Johañes in deserto predicans baptismū. Lucas: missus est angelus Gabriel a Deo. Johannes: in principio erat verbum et verbum. San Gregorius: conscientia est speculum lucidum. San Hieronimus: quid turpius ebrioso cui foetor in ore est. San Ambrosius: confessio a morte liberat, paradisum aperit. San Augustinus: accedit verbum ad elementum et fit sacramentum. Auf der Basis zur Linken sind die Heiligen Apolonia, Petrus, Paulus und Lucia, gegenüber die einzige Gestalt des hl. Rochus zwischen der oben angeführten Inschrift und dem Schweisstuche Christi gemalt. In dem Scheitel des Chorbogens umschliesst ein Rundmedaillon die Sonnenglorie mit dem IHS, zu Seiten erscheinen die Halbfiguren Davids und Salomo's (turris fortissima nomen domini) und zu unterst ist jedesmal in einem Rundmedaillon mit arabischen Ziffern das Datum 1587 wiederholt. An der Schiffseite des Triumphbogens sind von derselben Hand die Gestalten der Verkündigung gemalt. Die am Betpulte sitzende Jungfrau, zu der in einer gelben Glorie die hl. Taube herniederschwebt, ist in anmuthiger Haltung zu dem hl. Boten zurückgewendet, ihr Köpfchen, wenn auch übermalt, sehr hold und süss.

Alle Gestalten heben sich von tiefblauem Grunde ab. Die weissen Rahmen sind mit rothen mäanderartigen Ornamenten geschmückt. Die Evan-

[23]) Biasca.

[24]) Semione.

gelisten treten in lebendig bewegter Haltung, schreibend und meditirend auf. Lukas malt das Bild der Madonna. Manche Theile sind überarbeitet. In den besser erhaltenen Köpfen dagegen, dem markigen Greisenantlitze S. Peters und den weiblichen Gesichtern, offenbart sich eine grosse Schönheit. Das Ganze übt einen festlichen Reiz. Die Farben sind kräftig, blühend und harmonisch gestimmt.

Demselben Meister möchte ich die Bilder in der Apsis der oberhalb Lodrino[25]) gelegenen Capella di Pallio (Paglio) vindiciren: in der Concha die Madonna zwischen zwei Bischöfen inmitten eines Engelchores, darunter die Gestalten der Apostel. Eine Inschrift: »rinovato 1583« gibt den Zeitpunkt an, wo diese Fresken, ohne Zweifel die Erneuerung älterer Malereien ähnlichen Inhaltes, ausgeführt worden sind.

Sonvico bei Lugano. Pfarrkirche[26]).

Der Chor enthält vier Fresken, Werke eines braven Hochrenaissancisten. Sie stellen mit lebensgrossen Figuren die Geschichte des Täufers Johannes dar. Die Geburt ist eine bewegte Scene: im Vordergrunde hat eine junge Frau das Knäblein aus dem Bade gehoben. Sie hält es auf dem Schoosse und schickt sich an, dasselbe in die Windeln zu legen. Andere Gefährtinnen machen sich mit Tüchern zu schaffen, die herbeigeholt und am Kaminfeuer gewärmt werden. Oben ruht die Wöchnerin auf ihrem Lager. Zwei Freundinnen sind gekommen, um sie mit Trank und Speise zu versehen. Gegenüber sitzt Zacharias neben einem Priester und schreibt den Namen des Knäbleins auf.

Die Taufe, die in einer waldigen Umgebung vor sich geht, zeichnet sich bei aller Freiheit durch würdige Auffassung aus. Demüthig geneigt, mit gefalteten Händen steht der Heiland im Wasser. Hinter Johannes, der aus einer Muschel den Taufsegen spendet, harren zwei dienstfertige Engel.

Auf dem dritten Bilde erscheint Johannes vor dem Vierfürsten, der, als Römer gekleidet, vornehm auf den Gefangenen herunter schaut. Johannes, der mit erhobenen Armen vor den Stufen des Thrones steht, scheint sich mit eindringlicher Kraft zu verantworten, denn seine Rede hat auch die Trabanten erfasst, die etwas gespreizt im Vordergrunde stehen und sich über das Gehörte unterhalten.

Die Enthauptung hat sich in einem dunklen Kerker vollzogen. Links schauen zwei Neugierige durch das Gitterfenster herunter, wo zwei Mitgefangene sich über den Vorgang unterhalten. Der Henker hat sein Amt verrichtet. Nach dem Enthaupteten zurückblickend, steckt er das Schwert in die Scheide. Rechts eilt das weissgekleidete Mädchen, dem Beschauer abgewendet, mit dem Haupte weg.

Ueber die Entstehungszeit dieser Bilder könnte entschieden werden, wenn es gelänge, die Persönlichkeit des MARTINVS FERRV RECTOR E(cclesiae)?

---

[25]) Am rechten Tessinufer, gegenüber der Gotthardbahnstation Osogna, unterhalb Biasca gelegen. Vgl. Züricher Taschenbuch, 1887, S. 40.

[26]) Rahn, Kunst- und Wanderstudien 174.

zu ermitteln, den eine Inschrift unter der Enthauptung Johannis nennt. Wahrscheinlich sind die Malereien noch im 16. Jahrhundert entstanden. Einzelne Posen sind chargirt, aber die lebendige Kraft, mit welcher die Vorgänge behandelt sind, macht den besten Eindruck. Der Vortrag ist einfach, breit und gross. Neben den etwas in's Dunkle gebrochenen Tönen fällt die Vorliebe für grosse weisse Massen auf.

Vielleicht hat derselbe Meister auch den besser erhaltenen Schmuck des Chorgewölbes geschaffen. Ein grosses Mittelfeld zeigt Gott Vater und den Heiland, die, umgeben von einem Chore anbetender und musicirender Engel, neben der Weltkugel thronen. In den grossen Kappen über den Langseiten sind die vier Kirchenväter gemalt. Kleinere Kappen, die von der Mitte und von den Schrägseiten in das Gewölbe schneiden, umrahmen schwebende Engel mit Spruchbändern. Alle diese Gestalten heben sich von blauem Grunde ab; sie sind von kräftigen weissen Stuckbordüren umrahmt, zwischen denen auf den rothen Gewölbezwickeln weisse Relieffiguren von Engeln Cartouchen tragen. Jeder Schildbogen ist von einem Rundfenster durchbrochen. Ein starkes Kranzgesimse bildet die Basis. Es wird von jonischen Pilastern getragen, zwischen denen ein weisser Rahmen die Bilder mit der Johannes-Legende umschliesst. Alles baut sich zu einer farbenreich und harmonisch wirkenden Barockdecoration zusammen.

Riva S. Vitale. S. Croce [27]).

Riva S. Vitale ist unweit der Eisenbahnstation Capolago am südöstlichen Ende des Luganersees gelegen. Das Innere des wahrscheinlich von Pellegrino Tibaldi erbauten Octogon's von S. Croce ist von imposanter Wirkung, ebenso ausgezeichnet durch die edlen und schlanken Verhältnisse des Gebäudes, über welchem die Kuppel in ihrer ganzen Majestät zur Geltung kommt, wie durch die seltene Consequenz, mit welcher die ursprüngliche Ausstattung erhalten blieb. Alles ist aus einem Gusse geschaffen, reich, harmonisch, schön: der Schmuck des Fussbodens mit einer einfachen, aber wirkungsvollen Musterung von schwarzen, rothen und weissen Fliesen, die in immer neuen Combinationen wechseln und mit ihrer Grundeintheilung ein Abbild der Kuppel geben, der Schmuck der Wände, die Altäre mit ihren schönfarbigen Bildern und der gehaltenen Pracht ihrer durchaus goldenen Architekturen, auch die 1588 und 1590 gestifteten Glocken sind der Beachtung werth, nur die Kuppel hat ihren Freskenschmuck fast ganz verloren.

Die Wirkung des Centrums ist ruhig und hell. Goldene Stuckrahmen begleiten die Untersichten der Tragebögen und bilden die Cassetten, die auf weissem, blauem und rothem Grunde einen Schmuck von bunten Grotesken enthalten. Auf dem abwechselnd rothen und blauen Grunde der Zwickel heben sich weiss die sitzenden Gestalten der Propheten und Sibyllen

---

[27]) Aufnahmen bei Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, 2. Aufl., Stuttgart 1878, p. 114 u. f. Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 208.

ab [28]). Darüber folgt ein Triglyphenfries. Schlitze und Metopen sind vergoldet und die Letzteren mit geistlichen Emblemen geschmückt: Tiara und Schlüssel, Inful und Pedum, Monstranz und Kelch, Patene und Kanne, Weihwedel und Kreuz, die sich in geschickter Gruppirung weiss von dem glänzenden Grunde abheben. Neben den Fenstern des Hochbaues sind die schmalen blauen Wandflächen mit Engelsköpfen und Bändern belebt, von welchen kirchliche Paramente, Bücher, Kelche und Musikinstrumente herunterhängen, Pilaster und Gurten sind weiss umrahmt und auf Blau mit hellen hübsch componirten Grotesken geschmückt.

Die virtuosen, wenn auch ziemlich oberflächlich behandelten Kuppelfresken, die zweifelsohne mit der gesammten übrigen Ausstattung entstanden sind, stellen den Weltenrichter dar, der in Gegenwart Gott Vaters zwischen Maria und dem Täufer Johannes auf den Wolken thront. Tiefer reihen sich die sitzenden Gestalten der Apostel und Heiligen an, über denen in den Wolken zwei Engelchöre schweben.

Im Gegensatze zu der vornehmen Ruhe, die sich in der Ausstattung des Kuppelraumes ausspricht, und welche so wesentlich dazu beiträgt, den Eindruck des Weiträumigen zu verstärken, ist die Ausstattung der Nebenräume zur festlichen Pracht gesteigert. In den dreieckigen Abschnitten zeichnen sich die etwas derben Grotesken aus, welche die Lünetten und Kappen schmücken. Bunte Bilder beleben den weissen Grund der Wände, Landschaften ziemlich conventionell in Formen und Farben und dazu von gleichmässig componirten Cartouchen umrahmt, die aus Rollwerk, Engelsköpfen und sphynxartigen Gebilden zusammengesetzt sind. Immerhin ist hier das Farbenconcert von bester Wirkung.

Die Ausführung der Fresken schreibt die Ueberlieferung dem Piero Francesco Mazzuchelli, gen. Morazzone (1571—1626) zu, die auf Leinwand gemalten Bilder in den Kreuzarmen dagegen werden für Werke der Proccacini ausgegeben.

---

[28]) Ihre mit Capitalen auf wallenden Spruchbändern verzeichneten Beischriften lauten:

1. Que est istaque processit sicut sol. Salom. Cap. 44.
2. Christus nascetur ex virgine et credo in eum. Tiburtina.
3. Occidetur Christus pro salute nostra. Daniel, Cap. 9.
4. Morietur tribus diebus somno suscepto. Eritrea.
5. Torcular crucis calcavi solus. Esa, Cap. 63.
6. Ille morbis pressos sanguine sanabit. Libia.
7. Tu in sanguine eduxisti vinctos. Zacha. Cap. 9.
8. Impinget illi colaphos scelestis Israel. Delphica.
9. Medius fui inter Deum et vos. Moises, Deut. 3.
10. Cum sanctis e celo veniet et sontes flamma cremabit. Samia.

11 u. 12. Fast ganz zerstört.

13. Ero mors tua o mors ero morsus tuus inferne. Ose, Cap. 13.
14. Nascetur filius Dei et pro salute hominum patietur. Cumana.
15. . . . foderunt manus et pedes. David.
16. Nox tenebrosa tribus prenet (?) admirabilis horis. Frigia.

Der Anblick dieser Hauptcapellen ist von entzückender Pracht. Ganz vorzüglich und, unbeschadet des Reichthums, durchaus harmonisch ist der Schmuck der Tonnengewölbe mit Malereien und Stuckfeldern von viereckiger und ovaler Form, überaus reich und farbig die Wirkung der Oelgemälde an den Wänden und Altären, deren Pracht die vollständige Vergoldung der toskanischen Architekturen erhöht.

Im Chore ist die Geschichte des hl. Kreuzes geschildert. Das brav componirte Gemälde zur Rechten stellt den Fund dieser hochgefeierten Reliquie dar. Mit grosser Anstrengung heben Männer das Kreuz aus dem Schachte empor. Die knieende Kaiserin erscheint als eine gealterte Frau. Tiefe Ehrfurcht prägt sich in ihrem charaktervollen Profilkopfe aus. Auch das Staunen ihrer Begleiterinnen und die Verwunderung der Zuschauer, die sich fernab unterhalten, sind treffend geschildert. Das Gemälde des Hochaltars zeigt die Verehrung des hl. Kreuzes. In Gegenwart dreier Frauen, die sich ebenfalls knieend niedergelassen haben, und eines Gefolges von Männern, die in der Ferne warten, umarmt S. Helena den gefeierten Fund. Etwas tiefer zur Seite stehen die beiden anderen Kreuze. Die ferne Landschaft ist ausführlich und nicht ohne Stimmung behandelt. Das Wunder, welches sich hierauf begab, ist auf der Altarstaffel geschildert: ein Todter, der auf das Kreuz gelegt wurde, ist zum Leben erwacht. An der Seitenwand zur Linken hat Constantin die Erscheinung des hl. Kreuzes gewahrt. Der Kaiser ruht vor seinem Zelte auf einem rothen Lager. Ein Engel stützt ihn und weist nach oben, wo in zornigen Wolken das Strahlenkreuz mit der Inschrift: in hoc signo vinces erscheint. Vor dem Lager fliesst der Tiber vorbei, über welchen in der Ferne, wo ein feindlicher Reiterzug aus der Schlucht debouchirt, der Ponte molle führt. Diesseits des Flusses haben sich Constantins Truppen gesammelt. Der Reiter, der auf einem Apfelschimmel von rechts her sprengt, nimmt sich wie eine Erinnerung an die Vertreibung Attilas in den vaticanischen Stanzen aus.

Der Kreuzarm zur Rechten ist dem hl. Bernhardin von Siena geweiht. Als jugendlichen Wohlthäter, der die Kranken im Spitale mit Speisen versieht, stellt ihn das Gemälde auf der Predella dar. An der Wand zur Linken erscheint er als weltlich gekleideter Jüngling wieder, wie er die Armen mit Brod beschenkt. Gegenüber ist seine Einkleidung geschildert. Vor dem Altare, neben welchem zwei Chöre von Franciscanern knieen, wird S. Bernhardin von einem mit Alba und Stola bekleideten Mönche mit dem Stricke umgürtet. In dem Altarbilde tritt der Heilige als Prediger auf. Ueber ihn schwebt aus einer Glorie ein Stern herab. In seiner Linken hält S. Bernhardin ein Scepter, auf welchem eine Glorie das Zeichen IHS umschliesst. Weil die staunende Zuhörerschaft, welche im Halbkreis den Prediger umgibt, aus lauter Männern besteht, nimmt sich eine junge hübsche Mutter, die allein mit ihrem Säuglinge neben der Kanzel steht, recht auffällig aus.

In der gegenüber befindlichen Kapelle, welche den Titel der Madonna führt, ist zur Linken die Verkündigung gemalt. Der Engel, der sich mit flatterndem Gewande auf den Wolken naht, ist ebenso geistlos und höfisch geziert, wie die Madonna, welche die süsse Miene einer feierlich complimentiren-

den Dame zeigt. Auch in der Heimsuchung prägt sich kein höheres Empfinden aus. Die beiden Alten, welche als Zeugen zur Seite stehen, scheinen aus dem Skizzenbuche eines Akademikers copirt zu sein und die Wehmuth, welche Elisabeth bei der Begrüssung ihrer blöden Freundin offenbart, nimmt sich eher wie die Stimmung der Mutter bei der Rückkehr des verlorenen Sohnes aus. Auf der Predella ist nach herkömmlicher Auffassung der Tod Mariä und auf dem Altare ihre Himmelfahrt gemalt. Halb zur Seite gewendet thront sie auf Wolken, aus denen liebliche nackte Englein anbetend und bewundernd die Verklärte betrachten. Unten knieen die Apostel um das offene Grab, aus welchem Lilien entspriessen. Einzelne gute Charakterköpfe fehlen nicht, aber die rechte Energie dringt hier so wenig wie auf den anderen Bildern durch.

Angesichts solcher Werke wird man der Kluft gewahr, welche die Kunst dieser Späteren von den Schöpfungen des goldenen Zeitalters trennt. Bald ist die Handlung gespannt, bald nach Recepten zu einer bloss theatralischen Erregung gesteigert. In den Köpfen spricht sich durchwegs mehr graziöse Anmuth als erhabene Feier aus. Die ansprechendsten Erscheinungen sind die kleinen Figuren, welche neben den Predellen die Postamentfronten der Säulen und Pilaster schmücken: die begeisterten, in tiefes Sinnen versunkenen Evangelisten am Hochaltare und die vier Kirchenväter in den Seitencapellen. Sonst sind Wahrheit und Leben nur noch in einzelnen zufällig aufgegriffenen Zügen zu gewahren. Viel häufiger kommen akademische Gruppen und Posen vor, die ihre Abkunft von bekannten Mustern zu erkennen geben. — Auch in den Gewändern, die öfters seltsam schillernde Farben zeigen, tauchen barocke Motive auf. Aber etwas bleibt noch immer gut: die frische Sicherheit des Vortrages und ein blühendes Colorit, das in prächtigem Einklange mit der goldenen Umgebung steht.

Neben der Kirche steht das weitläufige Wohnhaus der Familie della Croce, wo ein Saal im Erdgeschosse zu den charaktervollsten Interieurs aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehört. Eine einfach aber wirksam gegliederte Felderdecke ist mit abwechselnd rothen und blauen Cassetten geschmückt, von denen sich helle Rosetten und gelbe Metallknöpfe absetzen. Besonders reich und ansprechend ist der Schmuck der Unterzüge behandelt. An der dem Eingang gegenüber befindlichen Schmalfront erhebt sich ein gewaltiger Kamin, ein reicher Aufbau von Consolen und weiblichen Hermen, über denen das Wappen des 1565 verstorbenen Bischofs Bernardino della Croce von Como den krönenden Abschluss macht. Zwischen den hohen und weiten Stichbogenfenstern sind die Wände mit Fresken geschmückt, die ebenfalls dem Morazzone zugeschrieben werden. An der Ostwand stellt ein grosses Bild die Rückkehr des verlorenen Sohnes dar, eine geistlose und lahme Composition. Die knitterig gebrochenen Gewänder zeigen den Beginn des ausgesprochenen Manierismus an. Ueber den Fenstern zieht sich eine Art gemalter Attica hin, in welcher die übrigen Episoden aus dieser Parabel in reichen buntfarbigen Cartouchen erscheinen, während grössere Wappencartouchen, welche da zwischen eingeordnet sind, von nackten Knaben gehalten werden. Die ge-

malten Pilaster, sowie die Thür- und Fenstergewände sind mit ziemlich handwerklichen Grotesken geschmückt.

Im letzten Viertel des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts treten als fruchtbare Kirchenmaler die Tarilli von Cureglia bei Lugano auf: Johannes Baptista, dessen Name auf Bildern von 1575 bis 1608 erscheint, und neben ihm die Söhne Cipriano und Giovanni Domenico, die sich mit dem Vater als Urheber gemeinsamer Werke verzeichnet haben. Die erste bekannte Arbeit des Vaters, den Ticozzi [29]) als »pittore di non comune merito, ma d'incerta scuola« bezeichnet, ist eine auf Leinwand gemalte Darstellung der Pietà zwischen Johannes und Maria, dahinter der hl. Bischof Martin zwischen SS. Crispin und Crispinian. Das 1575 datirte Bild, mit dem Namen des Meisters versehen, befand sich ehedem in dem Oratorio de' Calzolari bei S. Martino in Compito in Mailand [30]), worauf es nach Aufhebung genannter Kirche in den Oratorio superiore des Collegio de' Padri Oblati in Rho gelangte [31]). 1581 war Gianbattista in Sesto Calende beschäftigt. In der Chiesa dell' abbadia schmückte er die Cappella del SS. Crocifisso aus und malte ausserdem für dieselbe die Altartafeln, eine mit seinem Namen und dem Datum 1581 bezeichnete Darstellung des Abendmahles, die Kreuzigung und Christus als Gärtner [32]).

Von da an ist die Wirksamkeit des Meisters auf dem Gebiete der heutigen Schweiz zu verfolgen. Vielleicht hat er 1589 die Kirche S. Pellegrino bei Giornico ausgemalt. Mit dem Datum 1595 kommt sein Name in S. Maria del Sasso in Morcote vor (vgl. oben). 1601 hat er mit seinem Sohne Cipriano das Kirchlein von Villa im Bedrettothal und sieben Jahre später dasjenige von Brugnasco bei Airolo ausgemalt.

Die fleissigsten Werke, die sich auf Schweizerboden befinden, hat Gianbattista in Morcote hinterlassen, in den übrigen tritt er als ein Kirchenmaler landläufigen Schlages auf, der wohl auch nach der Bezahlung die Qualität der Arbeit zu stimmen pflegte. In einer Hinsicht aber bieten sie doch ein Interesse dar, insofern nämlich, als sie zeigen, wie lange die cyklischen Gesetze des Mittelalters in Kraft geblieben sind. Ein Beispiel zeigt die Ausstattung der hoch über Giornico gelegenen Wallfahrtskirche S. Pellegrino [33]). Die Bilder im Langhause sind 1589 datirt. Eine Darstellung des jüngsten Gerichts nimmt die Westwand ein. Die Auffassung ist die althergebrachte. Oben in der Mitte

---

[29]) Stefano Ticozzi, Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800, Vol. II, Milano 1818, S. 266.

[30]) Serviliano Latuada, Descrizione di Milano, Tom. II, Milano 1787, p. 41 u. f.

[31]) Oldelli, Dizionario II, 79.

[32]) Oldelli l. c. 78. Bossi, Del cenacolo, p. 152, mit Angabe der Inschriften. Auch Lavizzari, Escursioni nel Cantone Ticino, p. 255 u. f. gedenkt dieser Bilder.

[33]) Vgl. Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1887, S. 26.

thront der Weltenrichter, Schwert und Lilie gehen von seinem Munde aus. Zur Rechten Christi sitzt die Madonna. Ein Chor von hl. Frauen bildet ihr Gefolge. Gegenüber kniet der Täufer Johannes an der Spitze der Apostel und einer Schaar von hl. Männern. Ueber dem Heilande schweben Engel mit den Passionsinstrumenten, andere, zu seinen Füssen, verkünden mit Posaunenschall den Beginn des Gerichtes, zu dem sich unten die figurenreichen Gruppen der Seligen und Verdammten, letztere mit unverkennbaren Anklängen an Michelangelo's jüngstes Gericht, versammelt haben. Die Langwände sind in doppelter Folge mit Einzelfiguren geschmückt. Oben zwischen den Fenstern sind auf weissem Grunde, ohne Umrahmung, die überlebensgrossen Gestalten der Apostel gemalt. Die unteren Wandflächen sind mit jonischen Pilastern geschmückt, vor welchen, ausser den Kirchenvätern, auf der Nordseite, gelb in Gelb gemalt, die allegorischen Gestalten der Laster und gegenüber die Personificationen der Tugenden stehen: Superbia, ein Weib mit einer Schlange in der Rechten, eine andere windet sich zum Munde heraus; Avaritia mit dem Geldbeutel und der Inschrift: »chi troppo ama l'dinar molto s'ingana«; Gola — die Völlerei — ein Weib, das, neben einem Schweine stehend, einen Schenkel entblösst: »gola noce al corpo e molta (sic) più a l'anima«. Gegenüber schützt die Caritas drei Kinder, Speranza betet und in der Flamme, die neben ihr lodert, steht ein Vogel (der Phönix?). Fede hält das Kreuz und den Hostienkelch, zu ihren Füssen ruht ein Lamm. Die Fronten der Vorlagen, welche den Chorbogen tragen, sind mit den Gestalten des hl. Bischofs Martin und des hl. Abtes Antonius geschmückt. Eine Inschrift über dem ersteren gibt den Namen des Stifters und die Entstehungszeit dieser Malereien an [34]). Dasselbe Datum 1589 ist zu Häupten des hl. Antonius wiederholt.

Gewöhnlichen Schlages und dazu übermalt sind auch die Bilder, welche Batista Tarilli und sein Sohn Cipriano in der Kirche von Villa-Bedretto hinterlassen haben. Aussen an der westlichen Langwand des Schiffes sieht man die ziemlich barocke Darstellung des hl. Christophorus, auf dessen Schulter das Knäblein rittlings sitzend die Weltkugel emporhält. Innen ist dieselbe Wand mit einem Abendmahlsbilde geschmückt. Dem einschiffigen Langhause folgt in gleicher Breite der Chor. Er ist mit vier quadratischen Kreuzgewölben bedeckt, als Mittelstützen fungiren zwei Säulen und ein Pfeiler, neben welchem beide Gänge ihren Abschluss durch ein dreiseitiges Halbpolygon erhalten [35]). Hier im Chore sind nur die Gewölbe bemalt. Der Schmuck des

---

[34]) IACOBO . DE . NELLO . DE . GIAN. | D'AMBROGIO . DAL . TIRO(lo). AN: | CHORA . LVI . ANTIANO . DI . S: | PELLEGRINO . A . NOME . DE . LA . | GESIA . HA . FATTO . DEPINGER | NEL . ANNO . 1589. Tirolo ist der Name eines bei Giornico gelegenen Dörfchens. Anziano = administratore annuale di chiesa.

[35]) Diese eigenthümliche zweischiffige Form der Choranlage, sonst mit horizontalem Abschlusse versehen, findet sich im Sopra Ceneri noch öfters wiederholt: in den vermuthlich ebenfalls zu Ende des 16. Jahrhunderts umgebauten Kirchen von Mairengo und Chiggiogna im Livinenthal und der Kirche von Campo im Bleniothal. Vgl. auch Züricher Taschenbuch 1887, S. 29.

einen Halbpolygons ist modern, in dem anderen ist ein grausiges Martyrium geschildert. Einer hl. Frau hat man die Hände abgeschlagen, nun wird sie geköpft, daneben liegt ein enthaupteter Knabe und ein zweiter wird erdolcht. Von den Gewölben des Vorraumes sind drei mit den Evangelisten, Kirchenvätern, Propheten und Heiligen geschmückt, in dem vierten Joche ist die Trinität von Heiligen umgeben. An dem Gewölbe des Schiffes sind die Namen der Maler verzeichnet und eine zweite Inschrift gegenüber gibt die Ursache und das Datum des Neubaues an [36]). Die Katastrophe, der die alte Anlage zum Opfer fiel, erklärt die Vorsichtsmassregeln, die bei dem Neubau getroffen worden sind. Das Kirchlein wurde mit dem Chore nach Süden orientirt und der Ostseite des Schiffes, wie derjenigen des Thurmes, da sie gegen den gefahrdrohenden Berghang gerichtet sind, ein Lawinenbrecher vorgebaut.

Endlich haben die Tarilli in dem hoch oberhalb Airolo gelegenen Oratorio von Brugnasco geradezu mit Consequenz die mittelalterliche Gliederung eines Gemäldecyklus wiederholt. Unter dem Vorsitze Gott Vaters, dessen Bild, umgeben von den Evangelisten, die Wölbung schmückt, kommt den Titularpatronen SS. Barnaba und Sebastian der erste Rang an den Schrägseiten des Chores zu. An der Leibung des Scheidebogens rahmen kreisrunde Medaillons die Brustbilder der Propheten Jonas, Ezechiel, Jeremias und Oseas ein. Dann folgt an der westlichen Eingangswand als bedeutsame Mahnung die Darstellung des jüngsten Gerichtes. Die Krönung Mariä nimmt die Mitte des Spiegelgewölbes ein, während an den Langwänden, nach mittelalterlichem Vorgange, als neutestamentliche Scenen die Geburt des Heilandes und das Abendmahl den Begebenheiten aus der Legende des Titularpatronen gegenübergestellt sind: S. Barnaba fu lapidato e morto; der hl. Priester, um dessen Hals ein Tau geschlungen ist, wird gesteinigt, dann sieht man den Todten mit der Schlinge wieder, wie er lang über einem Feuer ausgestreckt liegt: S. Barnaba fu posto nel foco (sic) et per virtu divina non pote abrusciare. Zwischen diesen beiden Scenen sind die hl. Katharina und Antonius gemalt, gegenüber an der Südseite befindet sich die Inschrift, welche die Maler nennt [37]).

---

[36]) IO: BAPTISTA TARILLIVS | DE CVREIA VALLIS LVGANI | ET CIPRIANVS EIVSDEM FI- | LIVS PINGEBANT . ANNO . 1601. Die andere Inschrift meldet: Anno 1594 Die 17 Janvarij in nocte deciderunt nives de montibus hic supereminentibus per vallem et ecclesiam in hoc eodem loco sed alia forma, una cum domo Parochi ecclesiae huic viciniori funditus destruxerunt et in Ticinium transportārūt. Anno 1599 ex reditibus dictae ecclesiae fuit reaedificata et anno 1601 his picturis ornata. Wären doch die Alten immer so gesprächig gewesen!

[37]) GIO: BATTISTA TARILLI ET SVO FIOLO (sic) | GIOVAN DOMENICO DI CVREIA DI VAL LVGANO | HANNO DEPINTO QVESTO ORATORIO | L'ANNO DEL 1608. Endlich ist dem Stil der Tarilli auch der Charakter der überarbeiteten Malereien in der Pfarrkirche von Campo im Bleniothale verwandt. Die Anlage des Chors besteht aus zwei nebeneinander befindlichen Gewölbequadraten, die sich schiffwärts mit zwei von einer Mittelsäule getragenen Rundbögen öffnen. Jede der drei Gurten ist mit den Halbfiguren von je vier Propheten geschmückt. Von den Gewölben zeigt das nördliche die Bilder der Evangelisten das andere Gott Vater

Staffelbilder.

Ascona. Chiesa del Collegio [38]).

Ein Kleinod, dessen schon Jacob Burckhardt gedenkt, befindet sich in der Chiesa del Collegio bei Ascona. Es ist ein Altargemälde, auf dem sich der Meister mit der Capitalinschrift: IO͞ . ANTONIVS . DE . LAGAIA . DE . ASCONA PINSIT 1519 verzeichnet hat. Die 2,975 m hohe und 2 m breite Holztafel ist der Höhe nach in zwei gleiche Hälften getheilt. Die Mitte nehmen, über einander geordnet, zwei hohe Felder ein. Unten steht in rothem Gewande die Mutter des Erbarmens. Zwei Engel, die zur Seite schweben, halten den blauen Mantel über die zu Füssen der Madonna Betenden ausgebreitet. Das Gesicht der Gottesmutter ist vollendet schön, streng, voll feierlicher Würde. Die kleinen Gestalten der Anbetenden — links die Männer, rechts eine Gruppe von Frauen — charakterisirt in auffälliger Weise der durchgehende Mangel eines Hinterkopfes. Im Uebrigen fehlt es an hervorragenden Erscheinungen nicht. Die Andacht einer Alten, die in Halbprofil emporschaut, ist prächtig zum Ausdrucke gebracht. Auch unter den jugendlichen Damen, die im Vordergrunde knieen, heben sich fein und schmelzend gemalte Köpfchen hervor. In den beiden Seitenfeldern stehen, mit Namen bezeichnet, die Heiligen Dominicus und Petrus Martyr, Erscheinungen von peruginesker Süssigkeit. Die obere Mitte ist von vier rechteckigen Feldern begleitet. Von den letzteren enthalten die oberen zwei Engel, die anbetend auf den Wolken knieen. Diese beiden Figuren sind übermalt. Sie beziehen sich auf die Himmelfahrt der Maria, die in dem grossen Mittelfelde dargestellt ist. Unten knieen, zum Kreise gedrängt, die Apostel. Ihre brav verkürzten Köpfe voll glühender Andacht und Verzückung sind nach oben gewandt, wo in einem goldenen, von Wolken besäumten Ovale die Madonna zum Himmel schwebt. In feierlicher, ruhiger Haltung, ganz in der Vorderansicht stehend, blickt sie empor. Vier dienstfertige Engel, die beiden oberen reizend naiv aus dem Bilde schauend, umschweben die Gebenedeite. Auf den unteren Seitenfeldern ist die Verkündigung gemalt. Der scharfe Profilkopf des Engels, der so schüchtern und demuthsvoll seine Botschaft meldet, ist rührend schön und ebenso liebreizend die Madonna, die gleichfalls knieend und die Hände vor der Brust gefaltet den Gruss empfängt. Mit der Schule Lionardo's haben diese Bilder nichts gemein, aber an holder Wärme stehen sie den Werken Luini's wenig nach. Alle Scenen und Gestalten heben sich vom blauen Himmel ab. Die Köpfe mit dem warm braunen Incarnate sind überaus weich und schmelzend gemalt, auch die Hände recht wacker gezeichnet und die weiche, saftige Modellirung erscheint in den Ge-

---

von musicirenden Engeln umgeben. Die Ostwand des einen Joches ist maskirt. Auf der des südlichen ist die Kreuzigung gemalt. An den seitlichen Schildbögen sind S. Rochus und der hl. Abt Antonius, gegenüber, an der Südseite, wieder der letztgenannte und eine hl. Dominikanerin dargestellt.

[38]) Jacob Burckhardt, Deutsches Kunstblatt 1850, S. 276. Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 168.

wändern, für welche ein sattes Dunkelroth in prächtigen Zusammenstellungen verwendet ist, zur vollen Kraft gesteigert.

Beachtenswerth ist auch der ursprüngliche, in tadelloser Frische erhaltene Rahmen. Er ist aus braunem Holze geschnitzt, mit goldenem Laubwerk, pickenden Vögeln und natürlich bemalten kletternden Putti geschmückt, über denen sich die Halbfigur Gott Vaters aus einem Bouquet zwischen den krönenden Voluten erhebt.

Bellinzona. S. Biagio.

Hinter dem Hochaltare ist das Werk eines Meisters aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts aufgestellt, ein Oelgemälde auf Holz, m 1,88 hoch und 1,73 breit. Zwischen den knieenden Gestalten der Heiligen Hieronymus und Blasius thront die Madonna auf einem Wolkensaum. Drei Engelsköpfe schauen zu ihren Füssen hervor. Mit der Rechten hält Maria das nackte Knäblein umfangen, dessen Füsse ihre Linke stützt. Das Christkind, das auf der Linken die Weltkugel hält, spendet den Segen. Ein durchsichtiger Schleier verhüllt die Stirn der Mutter, ihr volles und holdes Antlitz zeigt den Ausdruck feierlicher Würde und das Knäblein schaut hell und freundlich drein. Zwei Bäume, Lorbeer und Feigen, rahmen die blaue Tiefe ein, unter welcher zu Füssen der Heiligen ein Fluss die ferne mit Thürmen besetzte Landschaft durchzieht.

Das schlecht beleuchtete Bild ist fleissig, aber ohne geniale Unmittelbarkeit gemalt. Die etwas stumpfe Wirkung der Farben und der Modellirung wird auf Rechnung des Alters und einer theilweisen Uebermalung zu setzen sein. Mit Luini's Weise hat der Meister nichts gemein. Auf einem Zettelchen am Fuss der Tafel steht sein Name mit Minuskeln geschrieben: Dominicus de pet. | dictus Fursinicus de lacu Lugani . p. | 1520. Jacob Burckhardt [39]) kennt diese Inschrift nicht, berichtet dagegen von einer zerstörten Predella und einer Lünette mit der Auferstehung, welche zu dieser Tafel gehörten.

Locarno. Madonna del Sasso [40]).

Eine Arbeit Bramantino's ist die Altartafel in der Cappella della compagnia di Firenze. Das Bild ist auf Holz gemalt und stellt die Flucht nach Aegypten dar. Die Ferne ist eine felsige Landschaft mit Ruinen und einer Bogenbrücke, die sich über der Mitte spannt. Maria, die auf einem Eselchen reitet, hält das Knäblein, ein winziges Püppchen, in den Armen. Sie ist in einen Mantel von schönstem Hellblau gehüllt und wendet sich mit fast herablassender Miene dem hl. Joseph zu, der mit einem grossartig drapirten Mantel angethan zu ihrer Rechten schreitet und ruhigen Blickes zu der Gefährtin emporschaut. Auf der anderen Seite weist ein Engel den Pfad. Seine Gewandung ist geistlos, schematisch geworfen und mit der Madonna hat er die unwirschen, schnippischen Züge gemein. Ansprechender ist die männlich kräftige Erscheinung des hl. Joseph und das Beste die Farbenwirkung, deren

[39]) Deutsches Kunstblatt 1850, S. 276.

[40]) Crowe und Cavalcaselle, VI, 27. Rahn, Kunst- und Wanderstudien, S. 160.

feine Stimmung die zarte Durchbildung aller Einzelheiten erhöht. Ungewöhnlich ist der schlanke Bau der Gestalten, der um so auffälliger wirkt, als die Köpfe sehr klein und zumeist auch mit kleinen Zügen erscheinen. Auf einem Steine, der unter dem rechten Vorderfusse des Esels liegt, ist mit Capitalen der Name BRAMANTINO verzeichnet.

Zu den Denkmälern aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts zählt ebendaselbst ein Altarwerk, das sich in der 1620 erbauten Capella della Pietà im unteren Hofe der Madonna del Sasso befindet [41]). Ohne Zweifel ist dasselbe erst nachträglich hieher versetzt worden. Man vermuthet, dass sein ursprünglicher Standort die Krypta in S. Vittore von Muralto gewesen sei.

Schon die hölzerne und durchaus vergoldete Umrahmung ist bemerkenswerth [42]). Sie ist, wenn auch die Ausführung der ornamentalen Theile eine derbe Hand verräth, in strengem Renaissancestile gehalten und sieht einem einthorigen Triumphbogen gleich. Ein kraftvolles Kranzgesimse bildet den wagrechten Abschluss. Der Fries ist mit Ranken geschmückt und das Gebälke zweitheilig gegliedert. Korinthisirende Halbpfeiler finden ihre Fortsetzung in den schlanken Pilastern, welche den Rundbogen unter dem Kranzgesimse flankiren. Sie sind in drei rundbogige Tabernakel aufgelöst, die von einfachen Säulchen getragen werden, und mit den Statuetten von bekleideten Engeln, echten Frührenaissancetypen, besetzt, welche klagen und die Passionsinstrumente halten. Zwei Rundmedaillons zu Seiten des Hauptbogens sind mit den anmuthigen und schönfarbig gemalten Halbfiguren Mariä und des verkündenden Engels geschmückt. Von derselben Hand sind die ausdrucksvollen und gut erhaltenen Gestalten zweier klagenden Frauen gemalt, welche die inneren Wandungen der Halbpfeiler zu Seiten des Altarbildes schmücken.

Dieses Letztere zeigt jene Verbindung von Plastik und Malerei, die in den Monti sacri Oberitaliens ihre reichste Ausbildung gefunden hat. Die Hauptgestalten sind Terracotta-Figuren. Der todte Heiland wird, auf der Tumba sitzend, von dem klagenden Lieblingsjünger und der Madonna gehalten, die mit schmerzvoll verzerrtem Antlitze in Ohnmacht fällt. Auch zwei Engel, die dahinter stehen, sind als Freistatuen behandelt, während die Tiefe eine auf Holz gemalte Darstellung füllt. Hier sieht man noch einmal den Evangelisten Johannes, der klagend die Arme erhebt, zur Seite stehen zwei alte Männer, deren einer eine Zange, der andere die Nägel hält. Dieses Bild, das wohl ebenfalls aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt und sich durch eine kreidige, bunte Farbenwirkung charakterisirt, ist stark übermalt.

Ein gleichzeitiges Werk verwandter Art ist der Altar in der unweit Lugano am See gelegenen Kirche von Gandria, doch ist der Schmuck desselben ein ausschliesslich malerischer. Auch hier ist vor Allem die architektonische Umrahmung bemerkenswerth, ein derb und einfach, aber gut componirtes Werk im Frührenaissancestil, das wieder mit Consequenz vergoldet

---

[41]) Flüchtige Aufnahme in den Skizzen der Bauschule des eidgenössischen Polytechnikum in Zürich. Rahn l. c. 159.

[42]) m 2,50 hoch, 1,65 breit.

ist. Ueber der gemalten Predella, auf welcher die Halbfiguren Christi und der Apostel erscheinen, sind zwei korinthische Pilaster durch ein mit überfallenden Blättern geschmücktes Kymation verbunden. Sie bilden die Umrahmung dreier rundbogiger Säulenstellungen. Die höhere in der Mitte enthält das Bild der Madonna, die thronend von einem Muscheltabernakel überragt wird. Auf ihrem Schoosse spendet das nackte Knäblein einem vor ihm knieenden Paare den Segen. In den seitlichen Abtheilungen sind der hl. Täufer mit dem Lämmchen und S. Sebastian gemalt. Eine Attica von dorischen Pilastern flankirt, über der sich ein Flachbogen wölbt, schliesst das Ganze ab. Hier in dem Bogenfelde sind die Halbfiguren eines hl. Bischofs zwischen SS. Antonio abbate (?) und Franciscus gemalt, die Attica schmücken die Halbfiguren des Ecce homo zwischen Maria, Johannes und zwei Jüngern [43]).

Massagno bei Lugano. Oratorio di S. Lucia.

Im Schiff dieses barocken Kirchleins hängt ein muthmasslich um 1530 ausgeführtes Gemälde, das die Anbetung der Könige darstellt, angeblich eine Freske, die auf Leinwand übertragen worden ist. Die Hauptfiguren sind etwa zwei Drittel lebensgross. Unter dem Strohdach der Hütte sitzt die Madonna. Ihr Köpfchen ist vollendet schön. Sie hält das Knäblein umfangen, das unbekleidet auf ihrem Schoosse sitzt und, nach links gewendet, dem knieenden Monarchen den Segen spendet. Diesem Greisen zur Seite steht, mit einem Becher in der Hand, der mannhaft kräftige Gefährte. Seine Krone hält ein blühender Page, dessen Haupt ein Kranz von Blättern schmückt. Zu äusserst folgt der dritte König, ein Mohr, dessen Gabe ein Hornbecher ist. Hinter den Monarchen schauen über dem Bretterverschlag zwei Hirten und ein Mädchen zu. Von der fernen Höhe kommt eine Karawane herab. Gegenüber, zu äusserst rechts, blickt S. Joseph mit strenger Miene aus dem Bilde heraus. — Die Farben sind lebhaft, haben aber etwas trocken Kreidiges. Beim ersten Anblicke glaubt man ein Werk zu sehen, das unter nordischem Einflusse entstanden ist, aber die warmen Farben und der lieblich strenge Charakter der Köpfe weisen doch auf italienische Urheberschaft hin.

Ponte Capriasca. Pfarrkirche.

In der mittleren Stichkappe des Chorgewölbes befindet sich ein grosses oben halbrund geschlossenes Gemälde auf Leinwand. Es stellt die Auferstehung des Heilandes vor. Zu Seiten Christi, der ganz in der Vorderansicht über dem offenen Grabe steht, heben sich aus der dunklen Tiefe die Halbfiguren der Wächter hervor. Der eine erhebt den Arm, der zweite deckt sich mit dem Schilde, ein dritter scheint zur Hellebarde zu greifen. Ganz in der Ferne links sieht man die Thürme Jerusalems und gegenüber treten auf einem tiefen

[43]) Zwei ähnliche Altäre befinden sich in der Chiesa S. Gottardo (del Carmine) in Sasso Carmine bei Canobbio am Lago Maggiore. Der eine trägt die Inschrift: BAPTISTA . DE . LEGNANO . PINSIT . ABITATOR . . . COMI . . . 1529 DIE . 18 MĒSIS . SEPTĒBRIS. — der andere, ohne Datum und von roherer Arbeit: IOB . PIORIS . ET . CAINIS . VARIXIO . PICXERVNT.

Plane zwei Frauen in das Thor. Christus hebt sich ganz hell von dem beinahe schwarzen Gewölke ab. Er hält in der Linken die Siegesfahne. Die Brust und der erhobene rechte Arm sind von dem weissen Mantel entblösst, der hinter dem Rücken mit prächtigen Halbschatten modellirt ist und dann mit reichem und schönem Wurfe den Unterkörper verhüllt. Die Körperverhältnisse sind sehr schlank, die Gliedmassen beinahe mager, und die Beinstellung ist etwas steif, aber der ruhig zuversichtliche Ausdruck des Siegers und die Modellirung des zarten Körpers mit grauen bis zum durchsichtigen Halbschatten nüancirten Tönen zeigen einen keineswegs ranglosen Meister an. Die Anwendung des Goldes für die Gewandsäume und das Lilienkreuz, das die Stelle des Nimbus versieht, möchte darauf deuten, dass dieses Bild in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gemalt worden ist.

Bilder des Giovanni Serodino. Ascona. Pfarrkirche.

Den vielseitigen Serodino lernt man in der Pfarrkirche von Ascona kennen. Hinter dem Hochaltare hat er die Krönung Mariä auf Leinwand gemalt. Die Composition ist einfach, aber gut gebaut. Oben auf den Wolken ist die heilige Handlung in kleinen Figuren dargestellt. Darunter sind Apostel und Heilige in zwei Reihen über einander geordnet. Oben stehen SS. Johannes Evangelista und Petrus, gegenüber S. Paulus, der, aus dem Bilde schauend, nach oben weist und mit dem Apostelfürsten, das Schweisstuch Christi hält, zu äusserst der nackte Märtyrer S. Sebastian. Vorne knieen anbetend S. Antonius abbate, ein prächtiger Greis, und der hl. Karl Borromeo. Ihre verzückten Blicke sind nach oben gewandt und ihr inbrünstiges Flehen ist mit glühender Kraft zum Ausdruck gebracht. Serodino soll ein Schüler des Michelangelo da Caravaggio gewesen sein [44]). Es erklärt dies eine gewisse Derbheit, die sich sowohl in der Vortragsweise, als in der Auffassung der einzelnen Gestalten bemerkbar macht. Die zwischen Gott Vater und Christus knieende Madonna ist nicht die verklärte Gottesmutter, sondern eine inbrünstig demuthvoll betende Magd. Zum Theil sehr schön, frisch und anmuthig sind die musicirenden Engel, welche die Glorie umschweben, aber andere hat der Meister mit echten Gassenbubengesichtern gemalt. Die Beleuchtung zeigt nicht die grellen Contraste von Licht und Schatten, wie sie Caravaggio zu malen pflegte, sondern die Beleuchtung ist eine ziemlich gleichmässige und die Wirkung beruht auf einem ruhigen Rhythmus der Farben, wie die Köpfe der Heiligen, welche die höhere Reihe bilden, sich abwechselnd hell vom tiefen Grün und die der Heiligen Johannes und Paulus, von dunklen Haaren umwallt, gegen den blauen Himmel absetzen. Diese etwas monotone Anordnung, wie die drei unschönen braunen Stämme, die seitwärts und in der Mitte über den Wolken von dem graublauen Himmel abstechen und nur dazu gewählt sind, damit die Figuren sich wirksamer absetzen, verrathen die noch nicht abgeklärte Kunst eines jugendlichen Meisters [45]), der aber bereits mit virtuoser Frische

[44]) Vincenzo de Vit, Il Lago maggiore, Prato 1875, vol. II, p. 307.

[45]) Serodino stand, wie sich aus der Inschrift des folgenden Bildes ergibt, erst in seinem 24. Lebensjahre.

zu malen verstand und — das zeigt die brillante Durchführung der Hände — bereits ein gründliches Studium vollendet hatte. Unten steht auf einem Blatte die Inschrift:

GĪO. BETTATINO PATR.
D'ASCONA ED AN
TONIA SVA MOGLIE
F. F. P. LORO DIVOZIO
NE ~ L'AO . 1633
GĪO . SERODINE DI
Ā PINSE.

Diesem Bilde steht ein anderes nach, das sich, ebenfalls auf Leinwand gemalt, in einer Nebencapelle des südlichen Seitenschiffes befindet. Es stellt eine unbekannte Scene vor [46]). Links steht ein Mann im Apostelgewande. Er hat die Rechte erhoben, das derbe bärtige Haupt ist hernieder gesenkt. Vor ihm knieen betend und verehrungsvoll emporschauend zwei junge Männer. Sie werden von einer hässlichen Alten empfohlen, die hinter ihnen steht. Hinter dieser Gruppe stehen drei Jünger, welche den Worten des Apostels horchen. Das Bild hat schwer gelitten und ist nachgedunkelt. Manches: die exquisit hässliche Alte mit dem gedunsenen von Falten durchfurchten Gesichte und die Art, wie sich nur die Köpfe und einige Gewandtheile keck von der dunklen Umgebung absetzen, erinnert an Caravaggio's Weise. Am Fuss des Bildes steht die Inschrift:

EQVES IOANES . FILS D. XPHORI SERODINI
SCVLPTOR ET ARCHITECTVS PARITER
EGREGIVS ÆT . ANNO XXIIII PINXIT
IDEM . D . XPHORVS ET ANDREAS . IVR . V . D
PROTONOT . APOSTS ET ARCHIPR
AD ORNANDVM HOC ALTARE DONARVNT
ANNO MDCXXXIII

---

[46]) In meinen Kunst- und Wanderstudien, S. 164, fälschlich als Erscheinung Christi vor Thomas aufgeführt.

Beiträge zu den Werken Michelangelo's.

Von **Friedrich Portheim** [1]).

Die zweite Auflage von Anton Springer's Raphael und Michelangelo, welche ohne Engherzigkeit besonders in dem Abschnitte über die Jugendperiode Michelangelo's auch die Ergebnisse fremder Untersuchung angenommen hat,

[1]) Den nachstehenden Aufsatz hatte mein verstorbener College Dr. Friedrich von Portheim noch vor seiner schweren Erkrankung vollendet. Diese Zeilen, die seine letzte Arbeit begleiten, mögen das Andenken eines zu früh verblichenen Mitarbeiters im Kreise der Fachgenossen sichern. Friedrich von Portheim wurde im Jahre 1859 in Chodan bei Karlsbad geboren, wo er auch seine erste Kindheit verlebte. Das Gymnasium absolvirte er in Prag und war darauf während zwei Semestern bei der juristischen Facultät der dortigen Universität immatriculirt. Die Rechtswissenschaft befriedigte ihn aber in keiner Weise, nach längerem Schwanken entschloss er sich zum Studium der Kunstwissenschaft. Wenn er damals gelegentlich Zweifel über seine Begabung zum Kunsthistoriker äusserte, so geschah es in jugendlicher Unterschätzung der eigenen Kraft. Portheim brachte im Gegentheil eine ungewöhnliche Befähigung für den gewählten Beruf mit, die einmal in seiner Gabe, historische Verhältnisse allseitig erfassen und rasch gruppiren zu können, mehr aber noch in seinem sichern, wohl schon früh geübten Blick für das Charakteristische im Kunstwerk und in seinem trefflichen Gedächtniss für Formen zu erkennen war. Was eine gute Schulung aus diesen natürlichen Anlagen machen konnte, das erreichte Portheim auf der Wiener Universität, die er im Herbst 1881 bezog. Für den lernenden Kunsthistoriker waren damals die Lehrverhältnisse in Wien ausserordentlich günstig: Thausing, der noch auf der Höhe seines Schaffens stand, war unablässig bemüht, seine näheren Schüler, zu denen auch Portheim zählte, mit seiner kritischen Untersuchungsart bekannt zu machen, daneben boten das von Benndorf geleitete archäologische Seminar und das von Sickel dirigirte Institut für österreichische Geschichtsforschung Gelegenheit, die bei verwandten Disciplinen bewährte Methode unter denkbar bester Führung kennen zu lernen. Unter seinen Lehrern verehrte Portheim ausser den genannten besonders Eitelberger, der auch ihm mit väterlicher Güte zugethan war. Nach seiner Promotion im Sommer 1885 wandte sich Portheim nach Berlin, wo er Anfangs als Volontär, dann bald als Directorial-Assistent am Kgl. Kupferstichcabinet angestellt wurde. Gerade für diese vielseitigste Abtheilung der Kgl. Museen war er durch seine reichen Kenntnisse und gründliche Schulung besonders geeignet. In kürzester Zeit gelang es ihm, sich

bildet heute den Grundstock unseres Wissens von dem Leben und den Werken des grossen Künstlers. Eine Arbeit, welche nur Beiträge zu diesem unsrem Wissen zu bringen ankündigt, wird daher an Springer's Werk sich anschliessend, immer wieder darauf zurückzugreifen haben.

Der Nachweis, wie viel Michelangelo den Bildhauern Jacopo della Quercia und Donatello verdanke, ist längst von allen Seiten aufgenommen worden. Aber auch in der Malerei kann man die Vorbilder des Meisters namentlich anführen; wir finden darüber in seinen früheren Zeichnungen wichtigen Aufschluss.

An erster Stelle ist eine Federzeichnung im Louvre (Photographie von Braun Nr. 59) zu nennen, zwei männliche Gestalten rechtshin gewendet, die eine bärtige vorgebeugt im langen Mantel blickt abwärts; die zweite, ein aufrecht stehender Jüngling, hat die linke Hand mit staunender Geberde erhoben. Die beiden Figuren sind copiert aus Giotto's Fresco in der Peruzzicapelle von Sa. Croce zu Florenz, wo die Jünger dargestellt sind, die das Grab des hl. Johannes leer finden. Die Zeichnung ist von staunenswerth fleissiger, geradezu peinlicher Ausführung in engen, festen Strichen zu mehreren Lagen übereinander bis in die tiefsten Schatten kräftig modelliert. Auf den ersten Blick scheint von hier zu dem ebenso rasch als leicht schaffenden, mit allen Formen und Schwierigkeiten spielenden Michelangelo der spätern Zeit keine Brücke zu führen. Aber nur aus einer so strengen Uebung und Schule heraus, deren Zeugnisse in diesen seinen frühen Zeichnungen vorliegen, konnte seine Meisterschaft erstehen.

Wir fügen zunächst eine ähnlich behandelte Federzeichnung im Münchner

---

in die neuen Verhältnisse einzuleben. Seine schnelle und sichere Art des Schaffens wird seinen damaligen Genossen der täglichen Arbeit in unvergesslicher Erinnerung bleiben. Drei grössere Studien hat Portheim in der kurzen Zeit, die ihm vergönnt war, veröffentlicht. Der im IX. Bande dieser Zeitschrift abgedruckte Aufsatz »Andrea Mantegna's Triumph Cäsar's« erörtert die antiken Quellen, die Mantegna benützte, und weist auf den Gelehrten hin, der Mantegna's antiquarische Studien wahrscheinlich geleitet hat. Eine demselben Künstler gewidmete Arbeit »Mantegna als Kupferstecher« (Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen 1886) säuberte das von Bartsch und Passavant zusammengestellte Werk Mantegna's. Bei Spemann in Stuttgart erschien 1889 eine selbständige Studie »Ueber den decorativen Stil in der altchristlichen Kunst«. In ihr wird ein für die Entwicklung der mittelalterlichen Ornamentik wichtiger Wiener Codex des 6. Jahrhunderts zum erstenmal in die wissenschaftliche Litteratur eingeführt. Der auf den folgenden Blättern veröffentlichte nachgelassene Aufsatz Portheim's wird wie die früheren zeigen, zu welchen Hoffnungen sein weiteres ernstes und stetiges Arbeiten noch berechtigte.

Im Januar 1888 erkrankte Portheim unter bedenklichen Symptomen an einer Brustfellentzündung. Scheinbar gebessert suchte er im Frühling in Italien Heilung. Zu weit aber war die tückische Krankheit schon vorgeschritten. Todtkrank reiste er im Mai nach Hernals bei Wien, wo er bei seinen Eltern seine letzten, durch die zärtliche Sorgfalt seiner Verwandten verschönten Tage verlebte. Hier ist er am 6. Juni sanft und ohne Kampf verschieden — nach menschlichem Ermessen vor der Zeit. Jaro Springer.

Kupferstichcabinet an (in der Bruckmann'schen Reproduction Lieferung III, Blatt 53), eine Gewandfigur rechtshin gewendet und den rechten Arm ausgestreckt. Diese Gestalt ist richtig erkannt als Copie nach dem Petrus im Zinsgroschen der Brancaccicapelle, dem bezeichnendsten Werke des Masaccio. Neben den Berichten Vasari's, Cellini's und der Grabschrift des Annibale Caro haben wir hier einen neuen Beweis von dem Einfluss dieses Meisters auf den jugendlichen Michelangelo. Vor allem hat die plastische Erscheinung der Gestalten Masaccio's auf ihn den grössten Eindruck gemacht, ihr sucht er am meisten in dieser Zeichnung gerecht zu werden.

Eine dritte Zeichnung von gleicher Art und Technik, eine Gruppe von drei Gewandfiguren in der Albertina zu Wien, ist bis jetzt noch nicht photographirt. Prof. Wickhoff sucht ihr Vorbild in irgend einem verlorenen Werke des Ghirlandaio. Aber am meisten erinnert an denselben Künstler eine Zeichnung Michelangelo's im Louvre (Braun 54), Salome mit dem abgeschlagenen Haupte des Täufers. Hier liegt auch seine Technik zu zeichnen zu Grunde, die bestimmte Art, scharf zu unterschneiden, die langen Striche und die Kreuzlagen immer streng mit Hinsicht auf die Richtung der hauptsächlichsten Formen anzuordnen. Ebensowenig verleugnet sich in der Bewegung der Figur das Vorbild Ghirlandaio's; die vorgelehnte Haltung der Gestalt, die sich, halb nach dem Hintergrund gewendet, auf ein Knie niedergelassen hat, entspricht ganz der Lieblingsstellung von Ghirlandaio's Figuren; wir finden sie ähnlich in Sa. Maria Novella beim Tode der Maria vier Mal, bei der Anbetung der Könige gar sechs Mal in derselben Darstellung verwendet. Auch in der Draperie hat Michelangelo von Ghirlandaio manches angenommen, die Gesammtanlage der einfachen, grossen Falten an den Obergewändern aus dickem Stoff und den starken Ueberfall zu oberst. Die maassvoll bewegten, für sich abgeschlossenen Einzelgestalten in den Werken Ghirlandaio's mussten für Michelangelo treffliche Vorbilder abgeben, wenn er auch das Männlich-Kräftige bei ihm kaum vorgebildet fand. Aber der grösste Nachdruck ist bei Ghirlandaio darauf zu legen, dass er die Tradition der Malerei in monumentalem Sinne festgehalten, die Ausschmückung ganzer Räume zu seiner idealen Lebensaufgabe gemacht hat. Dadurch wird er für uns das vermittelnde Glied von den Werken Giotto's und Masaccio's bis zu Michelangelo's Sixtinischer Decke. Auf so festen Stützen, Quercia und Donatello einerseits, Giotto, Masaccio, Ghirlandaio andrerseits ruht Michelangelo; er ist der einzige Meister der Renaissance, von dem man in diesem Sinne sagen kann, er habe in der Kunst geradezu wissenschaftliche Bildung genossen. Wieviel mag ihm nur in Beziehung auf Würdigung der älteren Kunst sein Schüler Vasari, wieviel mögen auf diesem Umwege wir ihm verdanken?

Selbstständig erscheint Michelangelo in mehreren Zeichnungen nackter Einzelfiguren, von Männern in den verschiedensten Stellungen, die eigentlich bloss Studien des menschlichen Körpers sind. Rein äusserlich lässt sich die Zeit ihrer Entstehung durch die stilistische Uebereinstimmung mit den nackten Jünglingsfiguren im Hintergrunde des Gemäldes in der Tribuna zu Florenz annähernd bestimmen. Sind die späteren Zeichnungen Michelangelo's zumeist

nur die vorbereitenden Entwürfe zu einem auszuführenden Werke und als solche kein Gegenstand besonderer Sorgfalt in der Ausarbeitung, so wollen dagegen diese frühen Studien gewissermassen als in sich vollendete Blätter betrachtet werden, und sie sind in dem Maasse bereits der volle Ausdruck von Michelangelo's Kunst, dass hier eine Verwechslung mit älteren Meistern geradezu ausgeschlossen erscheint; schon an und für sich ein Beweis für die ungewöhnlich rasche Entwickelung des jungen Künstlers, während andere Meister wie Raphael so allmählich ansteigen, dass es in ihren Jugendwerken ungemein schwer hält, ihre Hand von der ihrer älteren Kunstgenossen oder Lehrmeister in jedem einzelnen Fall bestimmt zu unterscheiden. Vasari (Le Monier XII, S. 161) berichtet, wie Michelangelo, als er im Jahre 1550 eine seiner Jugendzeichnungen wieder zu Gesicht bekam, in welcher er eine Figur Ghirlandaio's verbessert und übertroffen hatte, in die Worte ausbrach, er habe diese Kunst als Kind besser verstanden wie nun, da er alt sei.

Nach einer andern Seite hin erregen die Skizzen zu nachmals vollendeten Werken unser Interesse, insofern sie einen Einblick in die Compositionsweise des Künstlers gestatten. Wickhoff hat im II. Bande der Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung den Zusammenhang einer Reihe von Einzelfiguren Michelangelo's, die sich in ihrem geistigen Inhalt der Antike am nächsten anschliessen, einer kritischen Prüfung unterzogen. Worauf es ankommt, ist der Versuch zu trennen, was der Künstler formell und was er bloss dem Stoffe nach der Antike verdankt; ein Versuch, der bei Michelangelo um so grösseren Schwierigkeiten begegnet, als seine Natur alle Eindrücke so sehr zu vertiefen und zu verarbeiten gewohnt war, ob sie ihm nun durch die Monumente selbst oder aus der Litteratur von namhaften Humanisten wie Angelo Poliziano (Condivi Bap. X) zugeführt wurden. Die Statue des Bacchus, die man nicht eigentlich zu den Gruppen rechnen kann, behauptet in dieser Reihe mit die hervorragendste Stelle. Wir besitzen bereits eine ganze Geschichte ihrer Entstehung. (Springer, Raphael und Michelangelo, 2. Auflage I S. 20—22, Anmkg. 8.) Einen weitern Beitrag bietet eine Federzeichnung in der Albertina zu Wien. (Br. 42.) In der linken obern Ecke, kaum 1 1/2 Zoll hoch, sieht man in blossen Umrissen die Figur des Gottes mit dem kleinen genäschigen Satyr neben sich, von der endgültig ausgeführten Gruppe nur wenig verschieden; vor Allem ist die Haltung der Hauptfigur mehr aufrecht, der Antike besser entsprechend. Die Beziehung dieser Skizze zum Bacchus hat auch gleichzeitig Prof. Wickhoff erkannt. Der übrige Theil des Blattes ist mit verschiedenen flüchtigen Skizzen, vornehmlich Thierstudien, ausgefüllt. Nun gesellen die antiken Bacchusstatuen zu der Figur des Gottes regelmässig den Panter, weil dieses Thier von altersher für einen besondern Freund des Weines gehalten wurde. Fragen wir nach dem Grunde, warum Michelangelo von der antiken Tradition so auffallend abgewichen sei (vgl. auch Condivi Cap. 19), so gibt die Wiener Zeichnung darüber die gewünschte Auskunft; die Schwierigkeit, einen Panter zu bilden, dessen lebendige Anschauung ihm fehlte, muss ihn abgeschreckt haben. Dagegen hielt man in Florenz Löwen als die alten Wappenthiere der Stadt. Der Ritter Harff, welcher in den

Jahren 1496—1499 seine grosse Pilgerreise machte, verfehlte nicht, bei seiner Anwesenheit in Florenz von den zwanzig bis dreissig Löwen der Stadt zu berichten. (In der Groote'schen Ausgabe S. 11. Ueber Menagerien in der Renaissance (vgl. Burckhardt, Cultur der Renaissance, 3. Auflage II, S. 11.) Zu derselben Zeit muss auch Michelangelo vor dem Käfig gestanden haben, um die Löwen in den verschiedensten Stellungen zu zeichnen, wie sie das Blatt in der Albertina aufweist, wenn auch die Ausführung des Bacchus in Marmor erst in den römischen Aufenthalt fallen mag. Zwei Mal ist das Raubthier aufgenommen, den Kopf erhoben und den Rachen weit geöffnet, in einer ähnlichen Haltung wie der weingierige Panter auf den antiken Bacchusgruppen. Man könnte auf den ersten Blick zu vermuthen geneigt sein, dass Michelangelo sich erst mit der Idee getragen habe, das fremde Thier durch ein ihm bekanntes zu ersetzen; natürlicher ist aber wohl die Annahme, dass er an dem Löwen nur die Bewegung für den Panter studiert habe. Denn die antiken Vorbilder allein genügten Michelangelo niemals: nicht Vorlagen zum Copieren, bloss eine neue Grundlage und Anregung zu eigener Arbeit suchte er in ihnen. Auf der Wiener Zeichnung finden sich neben den genannten Thierstudien bereits zwei Skizzen für den Satyrknaben; daraus dürfen wir folgern, dass er die alte Idee bei Zeiten aufgab und durch seine neue ersetzte.

Gleichzeitig mit der Reihe dieser Einzelfiguren war es schon vor der Wende des Jahrhunderts die Gruppe, welche Michelangelo beschäftigte. Mehrmals bildete er die Darstellung der Madonna mit dem Kinde in Malerei und Sculptur und immer wieder verschieden. An einem Relief im Rund, welches aus Pitti's Besitz in den Bargello gelangt ist, fällt wieder die Anlehnung des Jesusknaben in Haltung und Beinstellung an antike Figuren, etwa die Genien mit umgestürzter Fackel auf antiken Sarkophagen auf. Im Hintergrunde von Michelangelo's Gemälde der hl. Familie in der Tribuna wiederholt sich dieses Bewegungsmotiv in der stehenden Figur rechts. Die volle Höhe erreichte der Künstler zuerst mit seiner Pietà, für welche sich in der Albertina zu Wien eine erste Vorstudie findet. (Br. 29.) Diesem Werke als einer Gruppe mit der Trennung des nackten Leichnams von der Gewandfigur der klagenden Mutter und doch wieder ihrem merkwürdigen Zusammenschliessen zu einem Ganzen, hat auch die Antike nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen.

In der grossen, figurenreichen Composition der Schlacht von Pisa ging Michelangelo noch einen Schritt weiter. Die zugehörige Zeichnung in der Wiener Albertina (Br. 37) und, wenn man nach dem Stiche Joseph Fisher's schliessen darf (Facsimiles of original studies by Michael Angelo, London 1865, II. Serie, Tf. 21), die Pferdestudie in Oxford entsprechen zwar noch vollkommen seiner älteren Weise, die Feder zu führen, aber daneben findet sich auf der genannten Zeichnung zu Oxford eine kleine, flüchtig hingeworfene Skizze zum Kampf eines Reiters mit Fusssoldaten so genau in der Weise von Lionardo's rapiden Kreidezeichnungen zur Schlacht von Anghiari, dass es schwer wird, in diesem Falle an die Selbstständigkeit unsres Künstlers zu glauben. In der That haben wir aus gleicher Zeit eine ganze Reihe von Beweisen für die mächtige Einwirkung Lionardo's auf den jungen Buonarroti

(Springer, Raphael und Michelangelo, 2. Auflage, S. 36—42 und I Anm. 14), und noch ein halbes Jahrhundert später pries Francesco d'Ollanda ganz unter dem Banne der gewaltigen Persönlichkeit des Greises Michelangelo als den Höchsten in der Kunst nach dem Meister nicht Raphael, sondern Lionardo. Vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen die Zeichnungen Michelangelo's in Rötel und schwarzer Kreide, welche Technik er vor 1504 nicht geübt zu haben scheint. Damit stimmt überein, was Condivi im 18. Capitel seiner Lebensbeschreibung ungefähr zum Jahre 1496 erzählt: Ein römischer Edelmann habe Michelangelo gebeten, ihm seine Hand zu weisen. Der Künstler ergriff eine Feder, »weil in jener Zeit der Lapis noch nicht im Gebrauch war«.

Aber vorher hatten bereits drei Meister unabhängig von einander diese Technik, ein jeder zu besondrer Behandlung, zu einem eigenen Stil und der grössten Vollendung durchgebildet: Luca Signorelli, Fra Bartolommeo und Lionardo da Vinci. Der Zeichenweise des Letztern, einer Schraffirung mit kurzen und deutlichen Strichen, schliesst sich Michelangelo an. Ob nicht überhaupt die vielbesprochenen Einflüsse Signorelli's auf unsern Künstler sich auf eine blosse Verwandtschaft ihrer Naturen werden zurückführen lassen, die angeborene Vorliebe für das Herbe, das Männliche und Gewaltige in der menschlichen Gestalt, soll hier dahingestellt bleiben. Nur möchte daran erinnert werden, dass sie Beide so ausgesprochene Züge eines besondern italienischen Charakters tragen, Züge, die bei Beiden übereinstimmend uns Deutschen am meisten auffallen.

Lionardo da Vinci hatte in seinen Studien zum Abendmahle, welche in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts gehören, vornehmlich in den grossen Köpfen mit Kreide oder Rötel eine seltene Wirkung erreicht, das Leben und die Bewegung anschaulicher und unmittelbarer geschildert als irgend ein Künstler vor ihm. Die Bekanntschaft mit diesen Studien für das Abendmahl, für die Schlacht von Anghiari oder ähnlichen Zeichnungen aus derselben Periode Lionardo's (Windsor Phot. Nr. 8, 9, 10, 11, 13, die Blätter in Pest u. s. w.) konnte auf Michelangelo's Zeichenweise nicht ohne Einfluss bleiben. Man glaubt die Spuren in mehreren Arbeiten der nächsten Zeit deutlich zu erkennen, in der schönen anatomischen Studie in Windsor (Phot. 28) und unter anderen in dem bekannten Blatte mit den zwölf Köpfen in Oxford (Br. 75), von denen besonders der Lockenkopf links oben sich wie eine Nachahmung Lionardo's ausnimmt (vgl. Uffizien Br. 450 u. s. w.). Robinson freilich in seinem »Critical account« (Nr. 32) will in dem Blatte Michelangelo's Copien nach seinen eigenen Fresken an der Sixtinischen Decke sehen; ein Kopf darunter soll gar nach Mantegna gezeichnet sein; das Ganze wäre als Zeichenvorlage für Tommaso de Cavalieri gemeint. Das ist viel Unsinn für so wenige Sätze!

Zu der Zeit, als Michelangelo an der Sixtinischen Decke arbeitete, pflegte er die ersten Entwürfe für die Composition oder für die Bewegung der einzelnen Figuren in Umrissen mit der Feder aufzuzeichnen, wie das Oxforder Skizzenbuch lehrt, wo er dagegen Figuren oder Gruppen ausführte, wo es auf Formen oder Draperie ankam, bediente er sich des Rötels oder der schwarzen Kreide. Es ist dieselbe Handhabung, wie wir sie gleichzeitig bei Raphael finden, der

diese beiden Techniken in seinen Studien zur Disputa und Schule von Athen ganz ausschliesslich und in dem gleichen Sinne verwendete. Als ein Beispiel einer solchen ausgeführten Zeichnung Michelangelo's mag der Haman bei Mr. Malcolm gelten. (Br. 68.) Die Figur ist in das Fresco fast unverändert übernommen. In dem Zwickel gleich neben der colossalen Gestalt des Jonas ist dargestellt, wie das Todesurtheil an Haman vollstreckt wird. Ein Baum hat als Galgen gedient, an welchem ausgespannt der nackte Körper hängt. Das Ungewöhnliche und Bedeutende an dieser Gestalt, was auf den ersten Blick einleuchtet, ist die mächtige Action des gefesselten Leibes, die Wucht, die in der Bewegung des ganzen Körpers zum Ausdrucke kommt. Durch das angezogene Bein unterstützt, geht sie von der Brust und den weit ausgespannten Armen aus, während die Bauchpartien tief eingezogen liegen. Aber die Kraft der schwellenden Muskeln sträubt sich ohnmächtig gegen die fesselnden Stricke; wehrlos sieht Haman dem Gericht entgegen, das sich an ihm vollzieht. Je lebhafter man sich die Bewegung dieser Gestalt vergegenwärtigt, wie sie sich wendet und sich einer diagonalen Richtung nähert, und wie sie doch wieder durch die Stricke gehemmt wird, um so unabweislicher stellt sich die Erkenntniss ein, dass ihr ein bestimmtes Vorbild zu Grunde liegt. Sie kann nur unter dem mächtigen Eindrucke des Laokoon entstanden sein, welcher zwei Jahre, ehe die Arbeit an der Sixtinischen Decke begann, in Rom war ausgegraben worden. Welchen Eindruck diese bewegte Gruppe auf Michelangelo gemacht hat, erfahren wir aus zahlreichen Zeugnissen. Er selbst versuchte sie zu restauriren. Die ganze Reihe italienischer und niederländischer Stecher von Beatriceto an bis zu Jacob de Gheyn, die man geradezu als seine Schule bezeichnen kann, wurde nicht satt, den Laokoon immer wieder in Kupfer zu stechen. An diesem wichtigsten Vorbild der Barocke haben die Späteren oft ihre Kunst zu erlernen und zu bilden gesucht.

Wie Haman gegen seine Fesseln, so wehrt sich Laokoon gegen die Schlangen, die gleich Stricken seine Gliedmassen umschnüren. Er hat das eine Bein erhoben; durch die weit ausgestreckten Arme wird die mächtige Action der Brust enthüllt; dagegen sind die Bauchpartien tief eingesunken. Auch die diagonale Wendung des Körpers kehrt hier wieder.

Wie mit dem Betreten des ehrwürdigen römischen Bodens die Antike für Michelangelo neu wieder auflebte, dafür bringt die Sixtinische Decke noch einen zweiten Beleg. In den Lünetten über den Fenstern wird die Reihe der sitzenden Figuren ein einziges Mal durch eine stehende Gestalt unterbrochen. In der an die Darstellung der ehernen Schlange anstossenden Abtheilung ist ein Weib gebildet, auf dem rechten Fusse stehend und das erhobene linke Bein auf einen hohen Sockel aufgestellt, wie er den anderen Figuren als Sitz dient. Ihr Oberkörper ist vorgelehnt, die Ellbogen beider Arme ruhen auf dem linken Knie. Ist es schon auffallend, dass diese Figur die einzige der Folge ist, welche nicht sitzt, so wird uns ihre ungewöhnliche Stellung direct nach einem Vorbilde suchen lassen. Vielleicht finden wir die richtige Erklärung in der Annahme, dass hier die antike Statue der Melpomene im Vatican zu Grunde liege. Auch diese Antike war schon am Anfang des 16. Jahrhunderts

bekannt, wie uns ein Stich Marcanton's lehrt (Bartsch XIV, Nr. 397), wo sie mit einer zweiten Muse gruppirt ist. Im K. Kupferstichcabinet zu Berlin befindet sich eine Copie dieses Stichs mit der Aufschrift: »Sibillae Tiburtina et Cumana. Raf(faell) Ur(binas) Invent(or) Romae.« Die gleiche Figur kehrt auf dem Musensarkophag im capitolinischen Museum (Nr. 88) und dem des Louvre wieder, nur ist es hier das rechte Bein, das sie erhoben hat und auf welches sie beide Arme stützt.

Die Zeit des zweiten Aufenthalts in Rom, zugleich die Zeit der Arbeit an der Sixtinischen Decke, ist die Epoche eines neuen Stils in den Werken Michelangelo's. Wir stehen an der grössten Wendung in seinem Entwickelungsgange; denn von den gewaltigen Schöpfungsbildern und von den Propheten und Sibyllen ist der Sprung bis zu Michelangelo's letzten Arbeiten kaum so gross, als der von den Gestalten der Florentiner Periode zu den Darstellungen an der Sixtinischen Decke. Ganz allgemein gefasst blieb seine Compositionsweise nachmals wesentlich die gleiche. Dieselben Ideen liegen zu Grunde, wo er in seinen grossen Werken, der Sixtinischen Decke, dem Juliusdenkmal und den Mediceergräbern, denen sich die Façade von S. Lorenzo aufs Engste angeschlossen haben wird, neben den an und für sich gegebenen Gewandfiguren ideale, nackte Gestalten anbrachte, welche Stellung im Aufbau, welche fast architektonische Bedeutung er ihnen zutheilte. Wie es in den glänzendsten Zeiten der Antike geschehen war, wurden auch ihm wieder die wirkenden Kräfte der Architektur lebendig und empfingen künstlerischen Ausdruck. Bis auf den heutigen Tag wirken seine Schöpfungen fort. Keine bessere Strasse einer modernen Grossstadt ohne verkommene Enkel und Urenkel dieser seiner Gestalten!

Die alten Florentiner Eindrücke schienen nunmehr völlig verschwunden; die neue Art des Künstlers, in seinen früheren Werken nur hie und da anklingend, entwickelte sich zu ausgesprochen dramatischem Charakter — vielleicht darf man sagen unter dem Zeichen eines bestimmten Werkes, des Laokoon. Der kindliche Glauben, den die antiken Bildwerke in der Zeit des Quattrocento bei den italienischen Künstlern gefunden hatten, übte besonders nach der einen Seite hin Einfluss, dass man das Maass der Bewegung nach Thunlichkeit einzuschränken suchte, den Statuen entsprechend, die man täglich vor sich sah. Die ruhige Haltung galt in dem freistehenden Bildwerke als ein vornehmlich Erstrebenswerthes, als der Canon. Donatello's Judith als ein Versuch, über so enge Grenzen hinauszukommen, konnte die Künstler kaum ermuthigen. Aber wie schon die Rosse von Montecavallo für das Pferd die freieste Bewegung gepredigt hatten, welche Lehre von Lionardo da Vinci für sein Reiterdenkmal des Sforza am Besten war beherzigt worden, so sollte der Laokoon für die menschliche Figur bald denselben Weg zeigen, den Michelangelo als der Erste kühn beschritt. Das Neue lag nicht in der vollen Bewegung allein, welche sich in grossen und malerischen Compositionen aus ihrem Rechte niemals hatte verdrängen lassen, nur in der Durchführung derselben für die einzelne Figur und Gruppe in der Freisculptur und in Fresken, welche wie die der Sixtinischen Capelle weit mehr den Gesetzen der Plastik als der Malerei folgen.

Es erwuchs daraus für plastisch gedachte so gut wie für plastisch ausgeführte Gestalten das Problem freier Bewegung, ohne die natürlichen Grenzen der Schönheit zu überschreiten, einer Bewegung in gebundener Form aber in der Weise, dass sie jeden Augenblick in eine unbeschränkt freie umzuschlagen bereit schien, ein Problem, das den Propheten und Sibyllen wie dem Moses deutlich genug zu Grunde liegt und das noch in den Mediceergräbern sich keinen Augenblick verleugnet. Die Periode, welche zwischen den genannten Werken liegt, die Blüthezeit Michelangelo's, muss als eine einheitliche, vom Anfang bis zum Ausgange von den gleichen Grundsätzen geleitete angesehen werden. Zeichnungen aus dieser Periode des Meisters scheinen selten zu sein. Als Ausgangspunkt zur Erkenntniss des Echten und als zweifellos eigenhändige Entwürfe des Meisters zu ausgeführten Werken kann man die Studien in Rötel zu den Sklaven in Oxford (Br. 69) und das schöne Blatt bei Herrn Armand (Br. 64), ferner die Entwürfe zur Madonna Medici bezeichnen. Zwar führt Robinson in dem genannten dilettantischen Werke für diesen Zeitraum eine lange Reihe für echt gehaltener Zeichnungen Michelangelo's an, aber die Hand des Meisters kann man in dem grössten Theile derselben nicht erkennen. Aus offenkundig falschen Zeichnungen wie Nr. 50, 51, 55 seiner Reihenfolge construirt er eigenmächtig eine rasch vorübergehende, manieristische Periode des Meisters; ja bei dem letztern Blatte fühlt er sich sogar an Correggio erinnert. Die Frage nach der Echtheit der Zeichnungen Michelangelo's in der spätern Periode seines Lebens ist allerdings sehr schwer zu lösen. Aus der unendlichen Zahl von Copien, welche die Maler und Bildhauer der folgenden Zeit zu eigenem Studium oder die Kupferstecher zu Reproductionszwecken hergestellt haben, das Echte in jedem einzelnen Falle herauszufinden, bedingt eine Einsicht in den Stil und die Eigenheiten nicht nur Michelangelo's, sondern auch aller dieser Meister zweiten Grades, für welche uns das Vergleichungsmaterial noch gänzlich mangelt. Endlich kommen auch bei keinem Meister die Nachahmer so sehr in Betracht wie bei unsrem Künstler schon bei seinen Lebzeiten Sebastiano del Piombo, Giovanni Battista Franco, Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini, da Parmiglanino u. s. w., nach seinem Tode die Schaar der Fälscher. Welche lange Reihe von Schmarotzern, die die Kunst des Meisters alle ernährte! Wie frühzeitig und wie gerieben übrigens die Fälschung seiner Zeichnungen betrieben wurde, mag eine Erzählung lehren, die man in Malvasia's Felsina Pittrice findet. (In der Ausgabe von Zanotti 1841, Bd. I, S. 197.) In den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts zeigte der Cardinal von Este dem niederländischen Maler Dionysius Calvaert seine »prachtvolle Sammlung von Handzeichnungen aller der grössten Meister jeder Schule, und Dionysius erkannte nicht nur alle Künstler, sondern belehrte den Cardinal auch, als sie zu einer Studie nach dem Nackten von Michelangelo für das Jüngste Gericht und zu zwei Figuren Raphael's zur Schule von Athen gekommen waren, dass es keine Originale seien, dass er selbst sie vielmehr hergestellt und nach den ausgeführten Werken copirt habe, n i c h t o h n e s i e i n e i n z e l n e n T h e i l e n z u v e r ä n d e r n, entsprechend dem Wunsche eines gewissen Pomponio, der ihm dazu den Auftrag gegeben.« Weiter erfahren wir noch, durch welche Vor-

gänge diesen Zeichnungen ein älteres und ehrwürdigeres Aussehen beigebracht wurde, um sie endlich als erste, eigenhändige Entwürfe der grossen Meister an den Mann zu bringen. Eine Anekdote, die den allzu Gläubigen empfohlen sei. Freilich einfacher als die Methode der Fabrik Pomponio, welcher manche Sammlung ihre Paradestücke verdanken mag, war die Procedur, wenn man echte Zeichnungen der Meister als Vorlagen benützen konnte. Von dem Verdacht einer solchen Entstehung ist eine Reihe von Blättern, welche sich als Entwürfe zum Grabmal für Julius II. und zu den Mediceergräbern von S. Lorenzo ausgeben, nicht ganz freizusprechen. Die Zeichnungen für das Denkmal Julius II. findet man in den Uffizien (Br. 181) und bei Herrn von Beckerath in Berlin (Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. V 1884, S. 65). Für das erstere Blatt hat Springer bereits hinreichend betont, dass es nicht von Michelangelo herrühren kann; man beachte nur die unmögliche Perspective, welche dem Beschauer zumuthet, gleichzeitig beide seitlichen Theile, einen jeden von einem Standpunkte ihm genau gegenüber anzusehen. Die Florentiner Zeichnung gibt nur die untere Hälfte der Composition wieder. Dagegen hat Herr von Beckerath in letzterer Zeit noch eine alte Wiederholung des ganzen Entwurfes erstanden, welche von allen wohl die geringste sein dürfte. Eine zweite Zeichnung in den Uffizien (Br. 180), angeblich für die Mediceergräber gemeint, erscheint als ein ganz flüchtiger Entwurf, aber, wie allgemein zugegeben wird, nicht von Michelangelo selbst. Sie gilt vielmehr als Copie von Schülerhand nach einem verlorenen Original des Meisters; nur möchte man fragen, welchen erdenklichen Grund ein Schüler Michelangelo's gehabt haben kann, eine so nichtssagende, kaum andeutende Skizze, an der gar nichts zu lernen war, ganz getreu zu copiren?

Eine geschlossene Gruppe bilden die übrigen Zeichnungen zu den Mediceergräbern in Oxford Universitäts-Sammlung (Fisher I, Tf. 25) und Christ Church College (Robinson Nr. 4). Beide von der gleichen Hand, Louvre, Florenz und Wien Albertina (Br. 30). Unter einer Wandverkleidung mit Nischen, die in der Art etwa der Sa. Casa di Loreto angeordnet sind, zeigen sie zwei Sarkophage mit liegenden Figuren auf den Deckeln [2]). Aber gerade daraus, wie dieselben hier aussehen, mag man ermessen, wie unendlich fern diese Blätter dem Geist des Meisters stehen. In den ungeschicktesten Formen martern sie sich ab, über die Lösung Michelangelo's hinauszukommen; allein sie rauben nur die ideale Unterlage, um eine andre, unförmliche an deren Stelle zu setzen, auf welcher die Figuren bleischwer liegen oder sich wie auf einem Sopha wälzen und von der sie trotz allen Mitteln und Versuchen nicht loszubekommen sind. Ist dieses Problem aber auf den vorausgesetzten Origi-

[2]) In dem unter dem Namen Codex Berolinensis bekannten Sammelbande von Zeichnungen meist nach der Antike im K. Kupferstichcabinet zu Berlin findet sich auf Fol. 30 ein ähnliches Blatt und in ähnlicher Technik ausgeführt. Auf demselben sieht man einen der Capitani und eine liegende Figur von den Mediceergräbern in gleicher Weise wie die obigen Blätter von späterer Hand fortgebildet und mit Absicht aber recht unglücklich verändert.

nalen in anderer Weise gelöst gewesen, und ist der Copist oder sind die Copisten in diesem einen Falle von ihnen abgewichen, warum dann nicht auch ein zweites und drittes Mal?

Dazu kommt, dass alle die genannten Skizzen sich durch einen Mangel an perspectivischer Vertiefung auszeichnen, der die Hand des Malers auf den ersten Blick verräth, endlich dass die übereinstimmende Technik sowohl der Zeichnungen zum Juliusgrabe als der vorliegenden mit der Feder umrissenen und mit Sepia leicht lavirten Blätter sich auch nicht in einer einzigen echten Zeichnung Michelangelo's nachweisen lässt, während sie von etwa 1560 oder 1570 an die allgemeine ist durch mehr als hundert Jahre. Genug, dass von wirklich getreuen Copien der Schüler nicht die Rede sein kann, dass es also gefährlich und kaum verantwortlich wäre, wenn man aus diesen Skizzen eine Vorstellung von den früheren Projecten Michelangelo's zu jenen Werken ableiten wollte. Freilich wird diese Frage endgültig erst gelöst werden, bis auch die vielen nicht minder zweifelhaften und angeblichen Copien nach verlorenen Entwürfen Raphael's besonders zur Disputa einer strengeren Prüfung werden unterzogen sein; vorläufig mag es in der Schwebe bleiben, welche von ihnen getreue Copien, welche mit Absicht veränderte Weiterbildungen zum Zwecke eigener Composition sind, und welche einfach Fälschungen genannt werden müssen. Gerade was die Zeichnungen zu den Mediceergräbern betrifft, wird man über der Beobachtung, wie die Grundform immer dieselbe bleibt und nur die Figuren und architektonischen Glieder im Einzelnen gedankenlos und wie nach den Gesetzen der Permutation abgewandelt erscheinen, den Gedanken an eine ebenso billige als einträgliche Industrie nicht los werden. —

Während Michelangelo an den Gräbern von S. Lorenzo arbeitete, fielen die Würfel, welche die entscheidende Katastrophe in der Geschichte Italiens und das Ende der Renaissance bedeuteten: der »Sacco di Roma« und drei Jahre nachher der Untergang der Freiheit von Florenz. Jetzt trat auch Michelangelo aus seiner Zurückgezogenheit in das öffentliche Leben hinaus, für das er bei seiner stürmischen und unüberlegten Art am allerwenigsten Talente mitbrachte. Aber der bewundernswerthe und unerschrockene Patriotismus der Florentiner, bei seinem grossen Dante in jeder Zeile ausgesprochen, spornte auch ihn an, seine Kräfte ganz der Freiheit seiner Vaterstadt zu weihen. Die Wendung in der Geschichte von Florenz wurde auch für Michelangelo entscheidend, jetzt erst brach sein Ungestüm vollends hervor. So sind auch die folgenden historischen Ereignisse von der höchsten Bedeutung für die Geschichte seiner weitern Entwickelung.

Die ewigen Parteiungen, das alte Uebel von Florenz, welches die Stadt seit je zerfleischte, und welches erst mit ihrer Freiheit verschwand, hatten selbst während der Belagerung nicht geruht; nach wie vor nährten Popolaren und Optimaten gegen einander den alten Hass. Auch des abtretenden Gonfaloniere Niccolò Capponi feindseliges Verhalten gegen Michelangelo wird unter diesen Gesichtspunkt fallen. Im tiefsten Elend, als die Stadt gefallen war, trennten sich die Parteien nur noch schroffer. Die Optimaten, an ihrer Spitze Filippo Strozzi, Francesco Guicciardini, Baccio Valori hielten zu Clemens VII.

und den Mediceern, während Jacopo Salviati als einstiger Freund und alter Anhänger Savonarola's — welche Gruppe der Popolaren die Piagnonen hiessen — am wärmsten für die alte Freiheit der geliebten Vaterstadt eintrat. Aber der Papst, gewohnt, das Wohl von Florenz nur in der Grösse seines eigenen Hauses zu sehen, übertrug dem jugendlichen Alessandro de Medici die Herrschaft über die Stadt. Guicciardini und Vettori, von welchen Segni sagt, sie wären seit jeher die erbittertsten Feinde des Volkes gewesen, zeigten sich als die Eifrigsten, Alessandro's Herrschaft zu unterstützen, wie sie nachmals auch Cosimo die gleichen Dienste leisteten, Guicciardini mehr aus Gewinnsucht und Klugheit, aber Vettori, der Unbeständigkeit des Volkes sich wohl bewusst und in der Absicht, einen nationalen Principat, gesichert vor den Eingriffen fremder Herrscher, zu gründen. Deshalb spielte er auch nur so lange eine Rolle, bis sich Cosimo der deutschen Politik völlig in die Arme warf.

Die Stütze, die Alessandro auf diese Weise an einem Theile der Florentiner Verbannten fand, weckte rasch seinen Uebermuth; sein ungezügeltes Leben, die gemeine Rücksichtslosigkeit gegen Jedermann zogen ihm bald die mächtigsten Feinde zu, vor Allen Filippo Strozzi mit seinen Söhnen und seinem Schwiegersohne Baccio Valori, der stets in vertrauten Beziehungen zu Papst Clemens gestanden, Michelangelo's Versöhnung mit demselben bewirkt und zum Danke die Statue des Apollo als Geschenk des Künstlers erhalten hatte. Aber nun hatte er durch den Tod des Papstes freie Hand gewonnen.

Michelangelo schätzte sich glücklich, beim Tode Papst Clemens' nicht in Florenz gewesen zu sein, wo er noch an den Gräbern von S. Lorenzo zu arbeiten pflegte. Seiner ausgesprochenen Parteistellung wegen hatte er von Alessandro gewiss wenig Gutes zu erwarten, aber wenn er für Freiheit und Leben fürchtete, so mochte diese Besorgniss übertrieben sein. Der Träger des gefeiertesten Namens von ganz Italien und fast der ganzen Welt musste sicher sein vor Nachstellungen zu einer Zeit, die sich von nichts so sehr blenden liess als vom Ruhme, wie auch Dante nicht umhin konnte, dass er im vierten Gesange des Inferno die Berühmten selbst unter den Heiden im Jenseits noch eine Ausnahmstellung behaupten liess.

Ruhmsucht war es auch vornehmlich, die Herzog Alessandro's Ermordung durch Lorenzino di Pierfrancesco de' Medici herbeiführte, denselben, der sich schon in früher Jugend, als er den Figuren des römischen Constantinbogens die Köpfe abgeschlagen, herostratischer Berühmtheit versichert hatte. Wie einige Jahre vorher bei dem Attentate auf Clemens VII., welches von der gelehrten Gesellschaft in den Rucellaigärten ausgegangen war, spielten auch hier antikisirende Ideen überall herein. Die Bewunderung für die grossen Freiheitskämpfer des Alterthums berauschte die Gemüther. Lorenzino selbst hatte nach antikem Vorbild eine Komödie, Aridosio, geschrieben; seine Kenntniss humanistischer Dinge bezeugt sein Zeitgenosse Varchi; auch seine eigene Apologia, zur Vertheidigung jener blutigen That geschrieben, strotzt von antiquarischen Reminiscenzen: Er vergleicht darin den ermordeten Alessandro mit den grausamsten Tyrannen des Alterthums, Nero, Caligula, Phalaris, zeigt, wie er sie alle übertroffen, und stellt ihn den guten Herrschern ebenso gegen-

über wie Hieronymus von Syrakus dem Hieron. Einen solchen Tyrannen aus der Welt geschafft zu haben, sei eine That gleich der Timoleon's. In einem ähnlichen Gedankenkreise mochte sich die Gesellschaft der Florentiner Verbannten überhaupt bewegen, Baccio Valori, Salvestro Aldobrandini, die Cardinäle Giovanni Salviati, Niccolò Ridolfi, Gaddi u. s. w. Filippo Strozzi, der sich damals in Venedig aufhielt, begrüsste den fliehenden Lorenzino als den »neuen Brutus«. (Varchi, Bd. III, Buch 15, und Segni, Storie fiorentine; Augsburg 1723, S. 209.) Dieser Namen wurde ein geflügeltes Wort. Nerli, der die krankhafte Ruhmsucht Lorenzino's als die Ursache des Mordes hinstellt, sagt, er habe sich dadurch den Befreiern des Vaterlandes, dem »Brutus« gleichstellen wollen und jenen Anderen, die von den alten Schriftstellern so sehr gerühmt werden. (Commentarj de' fatti civili, Augsburg 1728, S. 288.) Bezeichnend sind auch die Worte des Pallesken Varchi im XXIII. Capitel seines Werkes (Storia fiorentina ed. G. Milanesi, Florenz 1858 III, S. 209 ff.): »Ich will auch erzählen, was man kaum glauben möchte, sowohl mit welcher Geschwindigkeit sich die Nachricht durch ganz Italien verbreitete, der Herzog sei in der Nacht der Epiphania in seinem Zimmer von Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici ermordet worden, als auch wie verschieden man sich darüber geäussert: aber die Mehrzahl und unter ihnen besonders die Verbannten erhoben Lorenzo mit dem höchsten Lob bis zum Himmel, indem sie ihn dem Brutus nicht nur gleich, vielmehr noch höher stellten. Und so haben viele, und unter ihnen Benedetto Varchi (der Verfasser) mehr als alle Anderen, in Vulgär und Latein viele Verse zum Preis und Ruhme des ‚Tyrannenmörders' und des neuen ‚Toscanischen Brutus' geschrieben, mit welchem Namen man im Anfang Lorenzo belegte wie zum Tadel und Vorwurf für den Herzog Alessandro und nachmals für Cosimo.« Noch zu der Zeit, als sich der verzweifelte Vorstoss der Florentiner Verbannten auf Monte Murlo vorbereitete, schrieb Filippo Strozzi an die Cardinäle Niccolò Ridolfi und Salviati, die unter dem Schutze des den Mediceern feindlichen Papstes Paul III. offene Parteipolitik treiben durften: »Es scheint fast, dass das wohlthätige Werk unsres Brutus so ausgehen wird wie das jenes andern, als Augustus auf Cäsar folgte«, und weiter: »Brutus wird beim Heere sein und der Aldobrandini«.

Der Ausgang dieser Unternehmung ist bekannt. Filippo Strozzi, mit seinem ganzen grossen Vermögen betheiligt, war kein thatkräftiger Führer. Zu der Zeit, als noch Aussicht auf Erfolg gewinkt hatte, war er zu keinem Entschlusse gekommen. Aber nun war Cosimo längst vorbereitet und das Heer des Salviati unschädlich gemacht; Niccolò Ridolfi hatte man wie einen Gefangenen in Florenz zurückbehalten. Durch Agenten und Spione von jeder Bewegung der Verbannten wohl unterrichtet, wurde ihnen Alessandro Vitelli entgegengesandt, der sie bei Monte Murlo überrumpelte und bis zur Vernichtung schlug. Baccio Valori und viele Andere fielen in die Hände des Siegers und wurden in Florenz öffentlich hingerichtet, Filippo Strozzi wanderte in den Kerker. So waren alle Hoffnungen zerstört. Lorenzo eilte, um Bundesgenossen zu finden, zuerst nach Konstantinopel, darauf nach Frankreich. Hier traf er mit einem zweiten florentinischen Flüchtling, Filippo Strozzi's Sohn Ruberto,

zusammen. Noch mochten die Verbannten hoffen, dass es gelingen werde, Franz I. zu einer Action gegen die Mediceer, als die Verbündeten des Kaisers, zu vermögen. Als Michelangelo dem genannten Ruberto die beiden Sklavenfiguren vom Juliusgrabe zum Geschenk machte, weil er wegen einer schweren Krankheit im Palast der Strozzi zu Rom Aufnahme und sorgsame Pflege gefunden hatte, fügte er (Juli 1544) einen Brief hinzu, in dem es heisst, Ruberto möge dem französischen Könige sagen, dass er ihm auf eigene Kosten eine eherne Reiterstatue auf dem Platze von Florenz errichten wolle, wenn er der Stadt die Freiheit wieder verschaffe. Im Jahre 1547 endlich meinte sich Lorenzino, auf dessen Kopf nach der Ermordung Alessandro's 7000 Scudi waren ausgesetzt worden, so weit sicher, dass er nach Venedig zurückkehrte. Aber von den Leuten Cosimo's ausfindig gemacht, wurde er in einen Hausflur gelockt und niedergestochen. So schmählich endete der florentinische Brutus, dessen That einst in aller Mund gewesen war. In seiner Büste des Brutus hat ihm Michelangelo ein Denkmal gesetzt, einst, wie Vasari berichtet (Le Monier S. 264), für seinen Parteigenossen Cardinal Niccolò Ridolfi bestimmt, nachmals dem Tiberio Calcagni zur Beendigung überlassen. Glücklicher Weise steht die Büste heute noch ebenso unvollendet da, wie sie Michelangelo gelassen. Dieser Umstand wurde zu dem Distichon benützt, das man jetzt unter dem Werke liest, Michelangelo hätte sich über der Arbeit so sehr vor der grausigen That entsetzt, dass er den Meissel bei Seite gelegt.

Uebergehen wir zur Betrachtung der Büste selbst, wie sie heute im Nationalmuseum von Florenz steht, so mag vorerst das Fehlen alles antiquarischen Details überraschen. Mit Recht betont Springer, dass wir allen Grund haben, an Vasari's Angabe zu zweifeln, ein geschnittener Stein in Giuliano Ceserino's Besitz sei Vorbild des Werkes gewesen; gerade die unverkennbaren Züge einer freien Schöpfung Michelangelo's prägen sich darin aus. Die Formen haben nichts gemein mit dem Kopfe des Brutus auf den antiken Münzen und Büsten; vollends unantik sind die ausgesprochene Wendung des Hauptes und die Anlage der Draperie. Das grossfaltige Gewandstück ist mit einer mächtigen, buckelförmigen Fibel an der rechten Schulter gehalten; darüber baut sich ein gewaltiger Hals auf als Träger des Kopfes, der wie in plötzlicher Wendung so weit herumgeworfen ist, dass er in die Achse der linken Schulter zu stehen kommt. Kurzes, römisches Lockenhaar deckt das nach Katzenart gerundete Hinterhaupt. In dem knochigen Gesicht treten alle Formen bestimmt und durch und durch plastisch heraus, die kräftige Nase, die aufgeworfenen Lippen, die breite Stirn voll von Charakter. Sinnend weit hinaus sind die Augen gerichtet mit dem Ausdruck einer eigenthümlichen Schwermuth. Man fühlt sich an das Bild erinnert, welches Nerli in seinen Commentarj von Lorenzino entwirft: »Era Lorenzo di natura malinconico, nel viso pallido, di cervello acutissimo e molto ingegnoso, di buona lingua, di grave aspetto, tantochè intra giovani suoi pari usando, anche quelli suoi modi pieni d'acutezza e gravità ne' piaceri giovenili, lo chiamavano, come si dice, per sopranome il filosofo« (S. 286).

Wenn oben gesagt worden ist, dass wir in dem Brutus eine freie

Schöpfung des Künstlers vor uns haben, so schliesst dies den Gedanken an ein Bildniss Lorenzino's von selbst aus. Wir finden es hier ebensowenig, als die Capitani über den Gräbern von S. Lorenzo den beiden mediceischen Nepoten gleichen. Wickhoff bereits hat auf die merkwürdige Verwandtschaft von Michelangelo's Geist mit dem der grossen griechischen Plastiker hingewiesen. Sie setzten den Siegern in den olympischen Spielen nicht Porträtstatuen, sondern idealisirende Standbilder, die die Art des Sieges, nicht die Person des Siegers verherrlichten. Ganz in ihrem Geiste schuf Michelangelo die Büste des Mannes, der, von Freiheitsliebe und Patriotismus getrieben, kein Bedenken trug, für das Vaterland sein eigenes Leben in die Schanze zu schlagen. Der Stiernacken, die energische Wendung des Kopfes, der trotzige Mund, die breite Stirn mit den drohend zusammengezogenen Brauen verrathen die unabänderlich beschlossene That. Im nächsten Moment schon meinen wir den gezückten Dolch zu sehen, der sie beschliesst. Nur in einer Büste, bei welcher der Kopf dominirt, waren diese Gedanken so unmittelbar wiederzugeben; die ganze Figur konnte dem blitzschnellen Uebergang von der Idee zur That kaum folgen; auch ist der Entschluss, der in dem Kopfe seinen Sitz hat, so weitaus edler als die grausame Vollführung. Gerade in Bezug auf die volle Beherrschung der Mittel, den uneingeschränkten Ausdruck aller Gefühle und Leidenschaften hat die bildende Kunst in den Werken Michelangelo's eine Höhe erreicht, die uns erst völlig zum Bewusstsein kommt, wenn wir sie mit der gleichzeitigen Production in der Litteratur vergleichen, die so weit hinter ihr zurücksteht.

Wir gewöhnen uns nach und nach ab, mit der conventionellen Allwissenheit unserer übertragenen Handbücher Michelangelo auf Schritt und Tritt über die wahren Grundsätze der Kunst zu belehren, statt ein wenig ehrerbietig bei ihm in die Schule zu gehen und selbst in seinen kleineren Werken den grössten plastischen Geist aller neuern Zeit erkennen und bewundern zu lernen. Dann erst fangen wir an zu verstehen, wie jedes dieser Werke, in sich selbst wohl ein besondres und neues, im Zusammenhange der Entwickelung doch nur die Ausgestaltung einer von jenen Ideen bedeutet, die, schon in früheren Schöpfungen des Meisters im Keime eingeschlossen, in einer Reihe aufeinanderfolgender Bildungen allmählich gereift, die Grundzüge von Michelangelo's künstlerischem Charakter bergen. Von dieser Seite betrachtet, stellt sich der Moses von S. Pietro in Vincoli als der directe Vorläufer unsres Werkes dar. Wenn wir heute vor diesem Riesen stehen, wird es uns schwer, daran zu glauben, dass wir nur eine Nebenfigur zu dem beabsichtigten Papstgrabe vor uns haben, von dessen Wucht wir uns keinen Begriff mehr machen können. Gewohnt, die Sockelfiguren nach jahrhundertelanger Uebung zu blossen, geistlosen Schemen herabgesunken zu sehen, verstehen wir die Möglichkeit nicht, diese Gestalt jemals im Aufbau künstlerisch zu überbieten. Nur mehr für sich allein und in ihrer Bedeutung betrachten wir sie. Moses, der geistliche Hirte seines Volkes, in der Bedrängniss sein grosser Hort und Retter, ist für uns das Charakterbild Papst Julius' II. selbst geworden. In diesem Sinne muss seine Statue der Vorläufer als des Brutus bezeichnet werden.

Die Büste des Brutus erhält für uns noch einen besondern Werth als unvollendetes Werk Michelangelo's, weil es unverhüllt heute noch jeden seiner Meisselhiebe, seine ganze wuchtige Art zu arbeiten zeigt. Der grosse Reiz vollster, ursprünglicher Frische belebt diese plastische Skizze. Dankbar wollen wir anerkennen, dass Calcagni aus Pietät für den Meister nicht an ihr gerührt hat.

Das alte Florenz, dem Michelangelo mit seinem ganzen Herzen und mit der vollen Leidenschaftlichkeit eines Gemüthsmenschen unwandelbar ergeben war, das Florenz Dante's, Savonarola's und Lorenzo's de' Medici, war unter der Regierung Herzog Cosimo's für alle Zeit zu Grabe getragen worden. Der lebendige Antheil des Volkes an den Fragen der Politik, Religion und Cultur, an allen geistigen Interessen überhaupt hatte der Stadt einst das Ansehen und die Blüthe des perikleischen Athens verliehen. Diese idealen Güter waren jetzt für immer dahin. Nur den Zerstörer des alten Glanzes und der alten Freiheit sah der Piagnone in Cosimo und nährte einen tiefen Groll gegen ihn. Michelangelo, der die letzten dreissig Jahre seines Lebens ausschliesslich in Rom verbrachte, entschloss sich niemals mehr, auch nicht zu kurzem Besuch den heimathlichen Boden wieder zu betreten, an dem er doch mit tausend Ketten hing. Umsonst waren alle Anerbietungen des Herzogs, der kein Mittel unversucht liess, um seine junge Regierung durch den Glanz von Michelangelo's Ruhm zu erhöhen, und der alle Freunde des Künstlers zu diesem Ende in Bewegung setzte; Michelangelo blieb seinem Entschlusse getreu. Vgl. Cosimo's Anträge bei Gaye, Carteggio II, 352 (1546) durch die Vermittelung von Bischof Tornabuoni und Fr. Lottini; Lettere pittoriche III Nr. 18 (1554) durch Vasari; I, Nr. 5 (1555) durch Tribolo und Vasari; Gaye II 418 vgl. 419—420 und Lett. pitt. VIII Nr. 34 (1557) Cosimo persönlich und durch Vasari; Gaye III 5 (1558), vgl. III 14—15 durch den Cardinal von Carpi. Zusammengestellt von G. Milanesi im Anhange zu Vasari's Lebensbeschreibung. (Prospetto cronologico.) Auch durch Cellini ergingen wiederholte und dringende Aufforderungen, vgl. dessen Selbstbiographie. (Cellini, Vita; Florenz, Le Monier 1852, S. 434.) Am 1. Juli 1557 schrieb Michelangelo an seinen Neffen in Florenz, er werde kommen, bis der Bau von St. Peter beendet sei. Das war allerdings ein langer Termin.

Es ist merkwürdig, dass sich gerade in Toscana und in Florenz zuerst das eigentliche moderne Staatsleben ausbildete. Hier war der Bruch mit der alten Verfassung der gewaltsamste und einschneidendste. Das alte und das neue Florenz hatten kaum mehr als den gemeinsamen Namen behalten. Aber auch in dem Rom Paul's III. mehrten sich die Erscheinungen, welche das Ende der Renaissance laut genug verkündeten. Die religiöse Stimmung der Zeit ergriff auch die päpstliche Stadt. Für Michelangelo's Geistesrichtung in dieser seiner letzten Periode, welche endlich in dem Bilde des Jüngsten Gerichtes ihren monumentalen Ausdruck finden sollte, war der Verkehr mit Vittoria Colonna und ihrem Kreise von grösster Bedeutung. Ihre Interessen hatten sich schon früher begegnet. Vittoria, durch ihren Gemahl Pescara an die kaiserliche Politik in Italien geknüpft, hatte sich im Jahre 1537 für das

Leben des gefangenen Filippo Strozzi beim Kaiser verwendet. (Brief im Archive Uguccioni-Gherardi, abgedruckt bei Niccolini, Filippo Strozzi, Florenz 1847, S. 259 f.) Ihr Neffe und Zögling Alfonso del Vasto soll dem unglücklichen und gefolterten Gefangenen mit seinem Einverständnisse den Todesstoss gegeben haben, als er die Unmöglichkeit einsah, sein Ehrenwort zu halten, dass er ihn niemals in Cosimo's Hände werde fallen lassen.

Wie Michelangelo's politische Gesinnung in der Büste des Brutus, so spiegelte sich sein Antheil an der religiösen Strömung dieser Tage am meisten in jenen Werken, die er für Vittoria Colonna schuf, dem Crucifix und der Kreuzabnahme. Ein drittes zugehöriges Werk wird in einem Briefe erwähnt, den die Marchesa aus Viterbo an Michelangelo schrieb zu der Zeit, als er die Fresken in der Paulscapelle ausführte. (Campori, Lettere artistiche inedite, Modena 1866, Nr. 16.) Ich bitte den Heiland, »er möge mich, wenn ich zurückkehre, Euch wiederfinden lassen mit seinem Bilde in Eurer Seele so belebt durch wahren Glauben, wie Ihr es in meiner Samariterin gemalt habt«. Auch diese dritte Composition des Künstlers für Vittoria Colonna lässt sich noch nachweisen. Wir besitzen vier ungefähr gleichzeitige Stiche von Niccolò Beatriceto, Mario Kartaro und zwei anderen Künstlern, auf welchen Christus mit der Samariterin am Brunnen dargestellt ist. (Bartsch XV, S. 247, Nr. 17 und Robert Dumesnil IX, S. 141, Nr. 10, mit 2 Blättern als Copien. Der Stich des Kartaro im K. Kupferstichcabinet zu Berlin erwähnt von Passavant VI, S. 157, Nr. 29.) Christus sitzt rechts auf dem Rande des Ziehbrunnens im Schatten eines Baumes. Die linke Hand hat er an die Brust gelegt, mit der rechten weist er auf das Wasser in Begleitung seiner Worte, dass den wieder dürste, der daraus getrunken, dass bloss die Heilslehre ewige Befriedigung gewähre. Von links her ist die Samariterin mit dem Schöpfgefässe in der Hand an den Brunnen getreten. Im Hintergrunde links sieht man eine Stadt, auf einer Anhöhe gelegen. Unten, in der Mitte des Blattes, die Bezeichnung: »Mich. Ang. inv.« (Michael Angelus inventor). Michelangelo's Zeichnung zu dieser Darstellung scheint verloren gegangen, dagegen besitzen wir noch aus dieser Zeit zwei Blätter von ihm in schwarzer Kreide ausgeführt, die Verkündigung und das Gebet auf Gethsemane, welche beide in den Uffizien zu Florenz verwahrt werden (nicht ausgestellt). Bei der Verkündigung steht Maria links an einem Betpult und blickt erschrocken um. Von rechts her tritt halb schwebend der Engel herein. Auf dem Pulte sieht man eine Statuette des Moses, wie er im Begriffe steht, die Gesetzestafeln zornig zu zertrümmern. Drei verschiedene Ausführungen des Blattes sind zu nennen. In der Sacristei der Laterankirche hängt ein Gemälde der Verkündigung von Michelangelo's Schüler, Marcello Venusti, in Höhenformat, oben halbrund abgeschlossen; hier sind die beiden Figuren fast unverändert herübergenommen, dagegen fehlt die Statuette des Moses. Zu Häupten Mariä schwebt die Taube des hl. Geistes. Dieselbe Darstellung unter dem gleichen Namen in Längsformat befindet sich in der Galerie Corsini zu Rom (Saal V, Nr. 8), nur schreitet der Engel in den Wolken und Maria sitzt an dem Pulte, auf dem man die Statuette des Moses gewahrt. Endlich hat auch Beatriceto das Blatt gestochen. (Bartsch XV,

S. 245, Nr. 12, und Robert Dumesnil IX, S. 138, Nr. 5.) Auf dem Stiche ist die Darstellung im Gegensinn genommen, Maria steht rechts, von links her kommt der Engel geschritten; die Statuette des Moses fehlt.

Auf der zweiten Zeichnung in den Uffizien, dem Gebet auf Gethsemane, sieht man den Herrn links en face knieend; mehr gegen rechts ist er ein zweites Mal dargestellt, wie er zu den drei Jüngern zurückkehrt und sie schlafend findet. Unter dem Namen Marcello Venusti ist diese Zeichnung als Gemälde ausgeführt im Palazzo Doria in Rom, Galerie III, Nr. 20, und im Belvedere zu Wien, Saal VII, Nr. 28, ohne Künstlernamen.

In den Arbeiten seiner letzten Zeit scheint sich Michelangelo nur mehr des Rötels und der schwarzen Kreide bedient zu haben; die Ausführung wird weicher und glatter, so in den Zeichnungen, die er für Tommaso de Cavalieri entwarf und in denen er noch einmal auf antike Motive zurückgriff. Aber fast gar nichts mehr entnahm er bestimmten, alten Monumenten; einen Wettkampf mit der Antike selbst sah er in seinen Zeichnungen. So bereitete sich die Stellung vor, welche nachmals die meisten Künstler der Barocke zur Antike einnahmen. Schon von den Schülern des Meisters wurde die Wendung in seinem Verhältnisse zu den Ueberresten des Alterthums auf das Eifrigste weiter verfolgt. Um nur ein Beispiel zu nennen, das Skizzenbuch des Marten van Heemskerck im K. Kupferstichcabinet zu Berlin (vgl. Jaro Springer im Jahrbuch der Königl. Preuss. Kunstsamml. V, 1884, S. 327). Diese vorzüglichen Zeichnungen, in Rom unter der Anleitung Michelangelo's entstanden, sind fast ausschliesslich Copien nach den alten Monumenten, welche als die besten Vorlagen angesehen wurden. Als aber Heemskerck nachmals selbstständig zu schaffen anfing, ist es, als ob die Antiken seinem Gedächtniss vollständig entschwunden wären. Gegenüber den classicistischen Tendenzen, die endlich in Palladio ihren Mittelpunkt fanden, behauptete die grosse Mehrzahl der Künstler der Barockzeit, wo immer es auf wirklich freie Production ankam, eine unabhängige Stellung zur Antike. Darauf konnte das Vorgehen des Meisters nicht ohne Einfluss geblieben sein. Wir haben eine lange Reihe von Beispielen, welche unumschränkte Gewalt ihm zukam, mit welcher Verehrung man von allen Seiten zu ihm aufblickte, wie vor Allen seine Schüler mit unerschütterlichem Glauben an ihm hingen. An dieser Stelle sei nur ein besonders naiver und um so mehr treffender Beleg für dieses Verhältniss erwähnt: In der Lebensbeschreibung des Masaccio erzählt Vasari (Le Monier III, S. 158) von einem Tafelbilde Masaccio's, auf welchem Papst Martin und Kaiser Sigismund dargestellt waren, und wie Michelangelo, als er eines Tages eben mit Vasari vor diesem Werke gestanden, gesagt habe, jene Beiden wären wirklich zu Masaccio's Zeiten am Leben gewesen. Michelangelo's Wort vertritt vollkommen die Stelle eines Beweises.

Verwehrte das hohe Alter zuletzt dem Meister fast alle eigenhändige Arbeit, so fühlte er sich dadurch bewogen, seine Thätigkeit um so mehr der Baukunst zu widmen, für welche er, wie schon die Sixtinische Decke allein lehrte, eine so seltene Auffassung in sich trug. Dass er auch in ihr wie in

der Malerei durchaus als Plastiker dachte, zeigt die Kuppel von St. Peter am eindringlichsten.

So hat Michelangelo, in gewisser Beziehung vielleicht der einseitigste aller Künstler, sich in allen drei Schwesterkünsten versucht und in allen dreien Grosses geleistet. Er fand seine Vorläufer in Florenz in einem Orcagna, Giotto und Brunellesco, ernsten, wirklich ausübenden, in allen Künsten geschulten Meistern. Aber wie Michelangelo selbst sowohl über seine Vorläufer in Florenz als über die antiken Vorbilder hinauswuchs, so weit überstrahlte bald auch sein letztes, grosses Werk die steile Kuppel von Sa. Maria del Fiore und das mächtige römische Pantheon.

Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters.

Von **Carl Meyer**.

I.

Es gibt bekanntlich zwei Wege, auf welchen die Kunst Figuren eines vergangenen Zeitalters zur Darstellung bringen kann; sie wird dieselben nämlich entweder in die Tracht ihrer eigenen Zeit kleiden, oder sie wird sich des wissenschaftlichen Apparates bedienen, welchen ihr die Archäologie zur Verfügung stellt, um mittelst desselben jene Gestalten im Geiste der Vergangenheit darzustellen. Wenden wir diesen Satz auf die Götter- und Heroenwelt des griechischen Alterthums an, so erscheinen die Träger derselben entweder als Figuren späterer Jahrhunderte, wobei sie freilich einen guten Theil ihrer göttlichen oder heroischen Natur einbüssen; oder der Künstler wird die Bildwerke des Alterthums und, falls ihm diese nicht zur Verfügung stehen sollten, wenigstens die vorhandenen litterarischen Hilfsmittel desselben zu Rathe ziehen. Beide Wege haben ihre Licht- und beide auch ihre Schattenseiten. Eine griechische Gottheit, ein griechischer Held im Gewande des Mittelalters wird den Vertretern des Jahrhunderts, welchem er sein Entstehen als Kunstwerk verdankt, sehr verständlich sein, wird aber einer späteren Generation, welche derartige Naivitäten überwunden hat, umso fremdartiger erscheinen. Umgekehrt wird aber das nämliche mythische Wesen, im Geiste seiner eigenen, wirklichen oder vermeintlichen Zeit aufgefasst, zwar die historische Kritik nicht so leicht herausfordern, wohl aber hinter dem Eindrucke zurückbleiben, welchen sein Vorbild zur Zeit seiner Entstehung bei grossen Kreisen, vielleicht bei der ganzen Nation, hervorgebracht hat.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Künstler des Mittelalters da, wo es sich um die Reproducirung antiker mythischer und anderer Stoffe handelte, den ersten der beiden angegebenen Wege einschlugen. Ihren Höhepunkt hat jedoch diese Auffassungsweise erst im fünfzehnten Jahrhundert erreicht, also erst in der Zeit, wo unter der Einwirkung der altflandrischen Malerschule ein Realismus in die Kunst eindrang, welcher alles früher Dagewesene weit überbot. Immerhin handelt es sich hiebei zunächst um die Länder diesseits der Alpen, deren Künstler hierin entschieden viel weiter gegangen sind als die Italiener, obschon auch letztere ihren Antheil an der

Modernisirung der alten Heidengötter gehabt haben. Und aus dem fünfzehnten Jahrhundert zieht sich diese realistische Auffassung noch in die ersten Jahrzehnte des sechzehnten hinüber, besonders bei Künstlern, welche nie nach Italien kamen oder keine Humanisten kannten, welche ihnen rathend zur Seite standen, also namentlich bei vielen Zeichnern für den Holzschnitt. Da sehen wir hauptsächlich die seltsamsten Ungethüme von Kopfbedeckungen, zumal Hauben, welche regelmässig der wechselnden Mode folgen, und welche sich am allersonderbarsten da ausnehmen, wo sie einen völlig nackten Leib unter sich haben.

Umgekehrt haben sich die Künstler unseres eigenen Jahrhunderts und zum Theil schon die des vorigen nach Kräften bemüht, die Gestalten des Alterthums in dessen eigenem Geiste zu reproduciren. Erreicht haben sie denselben freilich nirgends ganz, selbst Thorwaldsen nicht, obschon er vielleicht unter Allen der Antike am nächsten gekommen ist. Denn ganz abgesehen davon, dass ein in die Säle von Schlössern und Palästen eingeschlossenes Reliefwerk wie sein Alexanderzug auch nicht von ferne die Wirkung erreichen kann, wie sie der grosse Panathenäenzug des Phidias oder seiner Schule am Parthenon, dem Heiligthume der Athene Polias, hervorbrachte, so war Thorwaldsen auch sonst dem grossen Athener nicht gewachsen, wo es auf Originalität und Kraft der Charakteristik ankam [1]).

Hieraus ergibt sich, dass die Hauptaufgabe des modernen Künstlers gegenüber den Stoffen des antiken Mythus weder unbedingte Nachahmung der Antike noch vollständige Uebertragung in das Costüm des eigenen Jahrhunderts sein kann. Das grösste künstlerische Verdienst beruht vielmehr in der Schöpfung eines eigenen neuen Schönheitsideales, welches die genannten Extreme vermeidet, sich durch classische Vorbilder in der eigenen Stellung zur Natur nicht stören lässt, andererseits aber letzterer ebenso frei wie die Kunst des Alterthums gegenüber steht. Erreicht haben dieses Ziel nur wenige besonders begnadigte Naturen, am vollständigsten wohl Raphael in seiner Galathea und in den Bildern von Amor und Psyche in der Farnesina; die besten Bilder eines Correggio, Tizian u. A. stehen trotz aller coloristischer Vorzüge um eine gute Stufe tiefer als jene.

Das Mittelalter nun, zu welchem wir uns nach diesen einleitenden Bemerkungen wenden, hat den antiken Mythus begreiflicherweise nicht in grossen monumentalen Werken dargestellt, weder auf dem Gebiete der Sculptur noch auf dem der Malerei. Als Gegenstände der Wandmalerei in Kirchen und Capellen, Kreuzgängen, Refectorien u. dergl. empfahlen sich ja biblische Geschichte und Legende aus allen möglichen Gründen besser, und mit der Ausschmückung der Portale durch Werke der Sculptur verhielt es sich genau ebenso. Demgemäss waren die Gegenstände der griechischen Mythologie und Heroensage von vornherein zu einer bescheidenen, untergeordneten Stellung verurtheilt, aus welcher sie erst im Zeitalter der Renaissance und des Huma-

---

[1]) Reber, Geschichte der neueren deutschen Kunst. Bd. I, S. 179 ff. — Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst, Bd. II, S. 79 ff.

nismus, also erst während des fünfzehnten Jahrhunderts, allmählich heraustraten. Immerhin sind zwei Hauptgattungen hierher gehöriger Bilder zu unterscheiden. Die eine wird durch die Illustrationen mittelalterlicher Handschriften, also durch Miniaturen, auch wohl durch blosse Umrisszeichnungen gebildet, welche die Bestimmung haben, den Text der betreffenden Schrift zu erläutern. Die andere hat symbolische Bedeutung, d. h. sie fasst die betreffenden antiken Figuren, zum Theil unabhängig von ihrer ursprünglichen Bedeutung, als Sinnbilder auf, indem sie ihnen ihre Stellung innerhalb der übrigen kirchlichen Symbole, zum Theil freilich im Gegensatze zu denselben, anweist. In vereinzelten Fällen treffen wohl auch beide Gattungen in der Weise zusammen, dass eine an und für sich als Illustration dienende Figur gleichzeitig als Symbol aufzufassen ist.

Wo solche Figuren nun als Illustrationen vorkommen, war es üblich, denselben mehr oder weniger das Costüm ihrer Entstehungszeit zu geben. Hierher gehören z. B. die neun Musen des Hortus deliciarum, Brustbilder in der Tracht des zwölften Jahrhunderts, in verschlungene Medaillons gefasst, mit beigeschriebenen Namen und, wenn man von Urania absieht, ohne Attribute [2]). Dieselben kehren etwa ein Jahrhundert später in einem Liber pontificalis aus Rheims wieder, wo sie ebenfalls in Gruppen von je drei Medaillons zusammengefasst Bestandtheile eines allegorischen Bildes sind, das die Luft als Schöpfer der Musik in der Gestalt einer riesenhaften männlichen Figur mit ausgestreckten Armen und gespreizten Beinen darstellt. Die Musen sind hier wieder zierliche Brustbilder von ernstem und zugleich lieblichem Ausdruck und eleganter Bekleidung. Von ihren gewöhnlichen Attributen hat der Maler auch hier abgesehen und sie dafür, in Uebereinstimmung mit der Idee des ganzen Bildes, mit musikalischen Instrumenten ausgestattet. Erato — die Namen sind auch hier beigesetzt — spielt eine Art Hackebrett, Melpomene bläst in ein Horn, das sie in der Rechten hält und trägt in der Linken zwei fernere Hörner, Terpsichore geigt, und zwar mit der linken Hand; diese drei befinden sich in der Mitte der unteren Hälfte des Bildes zwischen den Beinen der Hauptfigur. Auf der rechten Seite der letztern sind Urania mit zwei Hörnern und einer Art Guitarre, Polyhymnia mit drei Hörnern, deren eines sie an den Mund setzt, und Euterpe mit zwei Blasinstrumenten in der erhobenen Linken angebracht. Die dritte Gruppe endlich zur Linken des Genius der Luft ist musikalisch nicht thätig; Klio hält in der Rechten ein Scepter, Thalia aber und Kalliope sind ohne irgend ein Attribut. Zu den Füssen der Hauptfigur ruht noch eine mythische Figur, nämlich der Sänger Orpheus; sein Oberleib ist nackt, das alte bärtige Haupt stützt er auf den linken Arm, und in der Rechten hält er ein guitarrenartiges Instrument. Auf der linken Seite derselben befindet sich Pythagoras mit Hammer und Wage, als blonder Jüngling aufgefasst, rechts Arion mit Horn und Harfe auf seinem Delphin, ein unbärtiger Mann mit braunem Haar. In seinen ausgestreckten Händen

[2]) Engelhardt, Ch. M., Herrad von Landsperg und ihr Werk: Hortus deliciarum, S. 30.

hält der Genius der Luft zwei blasende Köpfe, Personificationen des Eurus und des Aquilo, und unter seinen Füssen befinden sich, ebenso aufgefasst, Auster und Zephyr [3]).

In der Berliner Handschrift von Wernhers v. Tegernsee »Marienleben« ist der Kriegsgott als zusammenbrechende Statue abgebildet. Der Gott trägt ein Kettenhemd mit Aermeln und Kettenhosen, einen cylinderförmigen Helm, der sich nach oben etwas abrundet, und daran ein unbewegliches Visier mit Oeffnungen vor den Augen. Ueber dem Kettenpanzer hängt eine ärmellose Tunica, um die Lenden ein grosses breites Schwert an einer breiten Koppel, und dazu kommt noch ein Schild von mässigem Umfang und abgerundet dreieckiger Form. Mars ist also vollständig als mittelalterlicher Ritter aufgefasst [4]). Noch ergiebiger ist eine zweite in der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrte altdeutsche Handschrift, nämlich die der Eneit des Heinrich von Veldeke; sie stammt aus Bayern und dürfte der Grenzscheide des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts angehören [5]). In dieser Handschrift ist Mercur dargestellt, wie er dem Aeneas befiehlt, die Dido zu verlassen. Der Gott trägt eine Tunica, ist übrigens in den Wolken und in Folge dessen nur theilweise sichtbar; in der erhobenen rechten Hand hat er ein Spruchband [6]). Die Tunica mag sich daraus erklären, dass sein Erscheinen in den Wolken des Himmels ihn zu deutlich als Gott bezeichnete, als dass man es gewagt hätte, ihm eine bestimmte irdische Tracht zu geben. Dieser Zwiespalt zwischen Göttern und Menschen zieht sich aber durch die ganze Handschrift. Nicht nur Venus und die Sibylle erscheinen in antikisirender Kleidung, sondern selbst Vulcan, den Hammer in der Rechten, die Zange, mit welcher er ein Stück der künftigen Rüstung des Aeneas auf dem Ambos hält, in der Linken, trägt die Tunica, und ebenso in der Regel auch Aeneas, welcher nur einmal (S. 131) ein Schwert führt. Dem Nackten ist der Maler consequent aus dem Wege gegangen, selbst da, wo es, wie z. B. in der bekannten Ehebruchsscene von Mars und Venus (S. 79), entschieden gepasst hätte; die zuschauenden Götter blicken in halber Figur aus den Wolken herab und sind in Folge gänzlichen Fehlens von Attributen nicht von einander zu unterscheiden. Bei der Darstellung einzelner dämonischer Wesen hingegen hat der Künstler seiner Phantasie die Zügel schiessen lassen. Cerberus z. B. hat nicht nur scharfe Krallen an den Pfoten und einen Schwanz, der in einen Schlangenkopf ausläuft, sondern überdies Schlangenhaar und drei menschlich geformte Köpfe. Charon ist mit einer langen Nase, grossem Maul und Krallen an den Fingern ausgestattet [7]), also schon mehr etruskisch als hellenisch. Auch die

[3]) Annales archéologiques par Didron aîné. T. I, Tafel nach p. 56.

[4]) Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, Thl. I, S. 35.

[5]) Vgl. über dieselbe: Kugler, Die Bilderhandschrift der Eneidt, in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlich. Berlin 1834. 8°. Heinrichs von Veldeke Eneide, herausgegeben von O. Behaghel; Einleitung S. I.

[6]) Kugler, Kleine Schriften I, S. 50.

[7]) Kugler a. a. O. I, S. 49.

Sibylle mit ihrem wüsten Lockenhaar, ihren Stirnfalten und düstern Augen [8]) gehört zu den mehr oder weniger unheimlichen Figuren dieser Aeneide.

Auch auf einem ungefähr gleichzeitigen Teppichstück im Zitter der Schlosskirche von Quedlinburg erscheint Mercur in ähnlicher Weise gekleidet und nicht etwa in einem Botencostüm des zwölften Jahrhunderts [9]). Er trägt auch hier ein Spruchband mit der Aufschrift: »Deprecor auxilium vestrum sociæ«; da es sich aber im Uebrigen nur um ein Bruchstück handelt, so wäre es unnütz, weitere Folgerungen aus demselben zu ziehen.

Ritterlich erscheint hingegen König Oedipus in einer französischen Chronik des dreizehnten Jahrhunderts, welche G. F. Waagen in der Bibliothek des Herzogs von Sussex sah: Oedipus rennt hier mit eingelegter Lanze auf die Sphinx, ein fürchterliches Unthier, los, wovon die griechische Sage freilich nichts weiss. Die nämliche Chronik enthält auch ein Bild des Herkules, einen ungeschlachten Kerl in rothem Rocke [10]). Besser ist derselbe in einer italienischen Bilderhandschrift aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, ebenfalls in England befindlich (Mss. Regia, 6. E IX) mit Löwenfell und goldenem Streitkolben dargestellt. In derselben Handschrift findet sich auch das später bei den Künstlern der Renaissance so beliebte Urtheil des Paris: Paris kniet im rothen Rocke und streckt der Venus den Apfel hin, wobei seine Züge Verwunderung und Verliebtheit zugleich ausdrücken; die drei Göttinnen sind durch blosse Büsten repräsentirt [11]). Ferner enthält die Handschrift den Pegasus, ein weisses Pferd mit blauen und grünen Flügeln, wie er durch Stampfen seines Hufes die Hippokrene hervorbringt [12]). Ihm gegenüber knieen, ihn verehrend, sieben weibliche Figuren, Personificationen der sieben freien Künste; hier hat sich das symbolische Element schon in das illustrirende gemischt. Auf den folgenden beiden Blättern erscheinen einerseits acht Musen, von welchen einige die Füsse in einem Kruge mit der Beischrift »Helicon« haben, aus welchem ein blauer Wasserstrahl fliesst; auf der zweiten Seite sodann erscheint Kalliope allein; sie bläst eine Art Clarinette und trägt gleich ihren Schwestern die italienische Tracht des vierzehnten Jahrhunderts [13]). Waagen schreibt diesen sämmtlichen Miniaturen einen mehr oder weniger giottesken Charakter zu.

Von höchstem Interesse sind ferner die Bilder einer in Sitten im Kanton Wallis von dem bekannten Alterthumsforscher Ferdinand Keller aus Zürich entdeckten, jetzt in S. Maurice befindlichen Tapete. Diese Tapete stammt aus Italien, vielleicht aus Venedig; sie gehört dem vierzehnten Jahrhundert an

---

[8]) Kugler, Die Bilderhandschrift der Eneidt, in der kgl. Bibliothek zu Berlin befindlich, S. 23, 24. Eine besonders in ihrem Faltenwurf noch stark an die Antike erinnernde Sibylle von edler matronaler Haltung befindet sich bekanntlich im Dom zu Bamberg. Sie steht auf einer Console an der nördlichen Scheidewand des Ostchors.

[9]) Kugler, Kleine Schriften I, S. 636.

[10]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in England I, S. 310.

[11]) Ebenda I, S. 150, 151.

[12]) Ebenda I, S. 151.

[13]) Ebenda I, S. 152.

und enthält neben einigen Gruppen bewaffneter Ritter, mit denselben kämpfender Mohren, Tanzender u. s. w. mehrere Episoden aus der Sage des thebanischen Königs Oedipus [14]). Sie ist in Folge dessen schon aus stofflichen Gründen von hoher Bedeutung, insofern dieser Sagenkreis zu den im Mittelalter sowohl als im Zeitalter der Renaissance nur ausnahmsweise von Künstlern behandelten gehört.

Die Tapete ist nur zum Theil erhalten, und es ist nicht mehr möglich nachzuweisen, wie viele Scenen aus der Oedipussage auf den fehlenden Stücken dargestellt waren, die erhaltenen fünf nebst einem verstümmelten sechsten gehen nicht über die erste Hälfte derselben, also nicht über den Tod des Königs Lajus, hinaus. Das verstümmelte Stück besteht nur noch aus einem Leinwandstreifen mit vier Köpfen; der äusserste rechts mit der Krone gehört dem Lajus an, die beiden links befindlichen zwei Dienern, der weibliche in der Mitte der Jokaste, welche den Dienern vermuthlich das nicht mehr sichtbare Kind zum Aussetzen übergibt [15]). Auf einem zweiten Bilde [16]) halten die beiden Diener das nackte Kind kopfüber, wobei ihm jeder eine Sehne mit seinem Messer durchbohrt; rechts daneben wird der verstümmelte Knabe von den Dienern an den Fersen an einen Baum gehenkt. Auf einem dritten Bilde erscheinen links die Diener des Polybus zu Pferd, einer hat den vom Baum heruntergenommenen Kleinen bei sich; rechts erscheinen, ebenfalls zu Pferde, Polybus und sein Diener, letzterer mit einem Jagdfalken. Der König streckt die Arme nach dem kleinen Oedipus aus [17]). Wieder ein Feld der Tapete zeigt uns die Häuslichkeit des Polybus. Der kleine Oedipus befindet sich im Schooss einer Dienerin; die Königin, an ihrer Krone kenntlich, steht daneben und hält das linke Bein des Kleinen mit ihrer rechten Hand. Links steht Polybus mit Scepter und Krone, hinter ihm ein Diener, und von der rechten Seite tritt der Arzt in langem Talare mit einem schwer definirbaren Instrumente heran, gefolgt von seinem mit einem Arzneikästchen versehenen Gehilfen [18]). Nun folgt wieder ein Feld mit zwei Bildern; links steht Oedipus, der inzwischen zum Jüngling herangewachsen ist; er hält einem als »Secretarius Rex« bezeichneten Manne mit der Rechten den Mund zu, in der Linken trägt er einen kaum kenntlichen Gegenstand; der »Secretarius Rex« dürfte wohl derjenige sein, mit welchem Oedipus der Sage nach einen Wortwechsel hatte. Auf dem Bilde rechts ist ein Gespräch zwischen Oedipus und seinem Pflegevater dargestellt, dessen Inhalt vermuthlich darin besteht, dass letzterer seinem Adoptivsohn Auskunft über seine Herkunft ertheilt; Polybus, wieder mit Scepter und Krone, ist inzwischen aus dem jugendlich bartlosen König ein älterer bärtiger Mann geworden [19]). Ein letztes Bild enthält den Tod des

---

[14]) Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XI, Heft 5 (1857); vgl. dazu: Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 627–629.

[15]) Mittheilungen, Taf. II, S. 1.

[16]) Ebenda Taf. 3.

[17]) Ebenda.

[18]) Ebenda Taf. 3.

[19]) Ebenda.

Lajus unmittelbar vor den Mauern Thebens; der König wird von seinem Sohne mit der Lanze vom Pferde gestochen und stürzt rücklings zu Boden. Links hinter Oedipus steht einer, der auf einer Stange einen weiblichen Kopf, wahrscheinlich den der Sphinx, in die Höhe hält [20]).

Selbtsverständlich herrscht hier überall das Costüm des vierzehnten Jahrhunderts. Oedipus trägt im Kampfe mit seinem Vater einen Kettenpanzer nebst Blechschienen an den Schenkeln, dazu Helm und Waffenrock; bei Lajus kommt noch eine Krone hinzu. Die in Civiltracht auftretenden Personen sodann erinnern auffallend an die schon erwähnten, auf der Tapete dargestellten Tänzer; Polybus trägt einen mit Pelzwerk gefütterten, am unteren Saume verbrämten Rock. Die Gewänder der Frauen endlich sind sehr lang und reichen vom Hals bis auf die Füsse.

Abgesehen von der Tracht der einzelnen Figuren weicht der Künstler aber auch hinsichtlich des Sagenstoffes selbst in mannigfaltiger Weise von der Antike ab. So spricht z. B. die antike Ueberlieferung nur ganz allgemein von einer Aussetzung des Kindes; auf unserer Tapete hingegen wird dasselbe an einen Baum gehängt in seltsamer Uebereinstimmung mit Boccaccio's Göttergenealogien (II, 70) und sogar mit Platens romantischem Oedipus, wo die »süsse Last« bekanntlich ebenfalls an einer Pinie hängt. Aus den Hirten des Polybus sind berittene Diener geworden, und der König reitet ihnen zum Empfang entgegen, während in der echten Sage seine Gemahlin das Kind zuerst erhält und es dann dem Gatten für ein eigenes ausgibt. Auch hierin stimmt das Tapetenbild mit Boccaccio überein, und wir werden also für beide eine gemeinsame italienische Quelle, etwa eine Novelle, anzunehmen haben. Während ferner in der antiken Ueberlieferung Oedipus den Lajus mit seinem Wanderstabe erschlägt, sticht er ihn hier mit der Lanze vom Pferd, was wir als entschiedene Umdichtung des Sagenstoffes ins Ritterliche und Romantische bezeichnen müssen. Der schon hier sichtbare Kopf der Sphinx endlich ist ein starker Anachronismus, insofern in der griechischen Sage die Katastrophe dieses Ungethüms erst geraume Zeit nach dem Tode des Lajus und der Vermählung des Oedipus mit Jokaste eintrat.

Von dem tieftragischen Grundtone der Sage hatte der Künstler offenbar gar keine Ahnung; wohl aber führt er uns mit grosser Vorliebe in die Häuslichkeit sowohl des thebanischen als des korinthischen Königspaares ein, und er wirkt dadurch, freilich ohne es zu beabsichtigen, mehrfach komisch. Komisch sehen in der That die beiden Diener aus, welche in einem wahrhaft kindlichen Parallelismus von Stellung und Action das kopfüberhängende nackte Kind verstümmeln und in ähnlichem Parallelismus dasselbe unmittelbar daneben an den Baum hängen. Kaum minder komisch ist Polybus, der die Arme in einer Weise nach dem Kleinen ausstreckt, als ob er einen längst mit Ungeduld erwarteten Gegenstand in Empfang nehmen wollte. Beim Auftreten des Arztes endlich erreicht die bürgerlich familiäre Auffassung des Ganzen ihren Höhenpunkt, und die Kronen des Königspaares nebst dem

[20]) Ebenda Taf. 2.

Scepter des Lajus bilden mit jenem bürgerlichen Element einen Contrast, welcher die unbeabsichtigte Komik des Bildes nur noch verstärkt. Die zwei Gesprächsscenen auf dem Bilde daneben sind natürlich auch nicht dazu angethan, eine entgegengesetzte Wirkung hervorzubringen, obschon z. B. das Gebärdenspiel der Hände des mit Polybus sprechenden Oedipus an und für sich vortrefflich und echt italienisch ist. Der ganze Cyklus wirkt auf den Beschauer ungefähr so, als ob Wilhelm Busch oder ein Mitarbeiter der Münchner fliegenden Blätter irgend eine moderne Travestie einer heroischen Erzählung, etwa Platen's »romantischen Oedipus«, hätte illustriren wollen.

Ungefähr aus derselben Zeit wie die Tapete von Sitten stammt eine früher in Konstanz, jetzt in Berlin befindliche Brautkranztruhe. In der Mitte des Deckels derselben sitzt Frau Venus, ganz in die Tracht jener Zeit gekleidet, eine Krone auf dem Kopf, die Enden ihres Mantels mit beiden Händen fassend; rechts kniet ein erfolglos Liebender und fleht zu ihr, links kniet eine spröde Jungfrau und faltet die Hände [21]. Die Göttin selbst erinnert in ihrer einfachen Würde beinahe an eine thronende Madonna, welche ohne Nimbus dargestellt ist.

Die Planetengötter, welche vom fünfzehnten Jahrhundert an theils als Holzschnittillustrationen von Büchern, theils als Schmuck der Wände italienischer Säle und Hallen, ja selbst in kirchlichen Gebäuden vorkommen, finden sich im eigentlichen Mittelalter hie und da ebenfalls, und zwar als Illustrationen von Handschriften des Aratus oder seiner Uebersetzer. Eine Handschrift des neunten Jahrhunderts im Britischen Museum mit Cicero's Uebersetzung der Phaenomena oder vielmehr mit den Bruchstücken derselben, hat dieselben z. B. als blosse Brustbilder und der Mehrzahl nach auch ohne Attribute; nur Mercur ist durch Flügel am Kopf und Sol durch Strahlen ausgezeichnet [22]. Eine Handschrift der von Germanicus besorgten Uebersetzung auf der Universitätsbibliothek zu Leyden, welche aus dem elften Jahrhundert stammt, hat zwar ebenfalls blosse Brustbilder, stattet aber diese etwas reichlicher mit Attributen aus. Jeder Kopf ist hier zunächst mit einem Nimbus versehen, und über jedem befindet sich noch ein Stern; Saturn hat überdies die Harpe, Jupiter ein Scepter, Mars Helm und Speer, Venus eine Pfauenfeder, Mercur Schlangenstab und Hut [23]. Später erscheinen die Planetengötter theilweise nackt, ferner in ganzer Figur, und häufig auf einem von ihren heiligen Thieren gezogenen Wagen. Den Uebergang von der älteren Auffassungsweise zur späteren dürften aber die Bilder der Gothaer Handschrift der »Epître d'Othea à Hector« der Christine de Pise [24] bilden. Hier sind die

---

[21]) Deutsches Kunstblatt, Jahrg. II, S. 43, 44. — Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. VII, Fig. 9.

[22]) Piper, Mythologie der christl. Kunst, Bd. I, Abth. 2, S. 224.

[23]) Ebenda I, 2. S. 225.

[24]) Pergamenthandschrift der herzogl. Bibliothek zu Gotha, Cod. membr. I, Nr. 119. Das Gedicht stammt aus dem Jahre 1397, die Handschrift wird nicht viel jünger sein, jedenfalls ist sie noch unabhängig von der flandrischen Malerschule und französischen Ursprungs.

Götter in ganzer Figur dargestellt; sie sitzen, meist auf einem blauen Bogen, in der Luft, sind bekleidet und ausserdem mit mancherlei Attributen versehen, Apollo z. B. mit flammenartigem Haar und einer Harfe, die er spielt, Venus mit Herzen, welche sie auf die Männer hinabwirft [25]). An die spätere, im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert übliche Auffassungsweise werden wir aber namentlich erinnert, wenn wir unter den betreffenden Gottheiten noch Menschen sehen, an welchen jene ihren Einfluss geltend machen, unter Jupiter z. B. drei knieende Männer und drei Weiber, welche ihn anbeten, unter Diana als Mondgöttin Schlafende u. s. w., oder wenn Ceres Samenkörner aus den Wolken auf die Erde streut.

Die eben genannte Bilderhandschrift in Gotha ist überhaupt reich an werthvollen Aufschlüssen über die Auffassung der Antike, zumal des antiken Mythus, durch die Künstler des Mittelalters. Die Tracht derjenigen Zeit, in welcher die Bilder gemalt wurden, herrscht durchweg, und zwar in einem Grade, dass es, wenn kein Text dabei stünde, rein unmöglich wäre, dieselben zu verstehen. Von mythologischer Nacktheit findet sich keine Spur, und nur Gesicht und Hände der einzelnen Figuren sind unbedeckt. Hercules im Kampfe mit dem nemäischen Löwen z. B. trägt zwar seine Keule, daneben aber auch den Harnisch (3), ebenso sind die Cyklopen geharnischt (19) und Neptun erinnert in seiner ganzen Haltung und Gewandung an Gott Vater, zumal er in den Wolken des Himmels erscheint (33). Juno erscheint da, wo sie eine andere Gestalt annimmt, um Semele zu bethören, in Nonnentracht und geht an einer Krücke (62); auch beim Parisurteil sind alle drei Göttinnen vollständig bekleidet, zwei von ihnen tragen eine rothe, die dritte eine blaue Kopfbedeckung (73). Aus dem Kampfe zwischen Hektor und Patroklos ist ein ganz mittelalterliches Lanzenrennen zu Pferd geworden, bei welchem die beiden Kämpfer vollständig geschlossene Helme tragen (85). Besonders komisch sieht Aeskulap aus; er ist in die Gelehrtentracht des vierzehnten Jahrhunderts gekleidet und trägt als Arzt überdies ein Uringlas (39). Nackte Figuren kommen nur ganz ausnahmsweise und nur da vor, wo es die Situation unbedingt erforderte, sehen auch überaus kläglich aus; hieher gehört z. B. Diana, welche völlig entkleidet bei ihrem Brunnen steht und sich durch ein vorgehaltenes kleines Tuch nothdürftig vor Aktäons Blicken zu schützen sucht (69); ferner die Bauern, welche der vom Durst geplagten Latona das Wasser trüben (20). Auch Mars und Venus liegen in der bekannten Ehebruchsscene entkleidet im Bett, sind aber bis an die Schultern zugedeckt (56), während Vulcan, ein Mann in mittelalterlicher Tracht, mittelst eines durchgesteckten Stockes eine Kette über sie zieht; zwei Männer schauen mit dem Ausdruck der höchsten Verwunderung zu, und durch das Fenster blickt eine alte Frau herein [26]).

---

[25]) Die Bilder sind zum Theil beschrieben von Rathgeber, Annalen der niederländischen Malerei, S. 30—33.

[26]) Herr Oberbibliothekar Dr. W. Pertsch in Gotha hatte die Freundlichkeit, mir über diejenigen Punkte, welche Rathgeber nur kurz andeutet, genauere Mittheilungen zu machen, wofür ich ihm hier meinen aufrichtigen Dank ausspreche.

Merkwürdig ist es, wie die gleichzeitige kirchliche Kunst auf einzelne Bilder unserer Handschrift eingewirkt hat. Diana z. B. hält als keusche Jungfrau eine Lilie in der Hand, welche ohne Zweifel von der Jungfrau Maria oder vom Engel Gabriel in Darstellungen des englischen Grusses auf sie übertragen ist (23). Das Bild des Bacchus erinnert einigermassen an die Verkündigung des Engels an die Hirten in der heiligen Nacht. Der Gott, ein blondhaariger Mann in mittelalterlicher Tracht, neigt sich aus einer blauen Wolke vom Himmel herab und streckt vier auf der Erde befindlichen Männern eine Schale mit Wein entgegen. Von den vier Männern ist einer schlafend mit einem Hirtenstabe dargestellt, der zweite bläst stehend auf dem Dudelsack, der dritte trinkt sitzend aus einer Schale, während sein Stab neben ihm liegt, der vierte endlich streckt die Rechte dem Bacchus entgegen, als ob er ihn um Wein bitten wollte; die Landschaft ist mit Schafen und Schweinen belebt (21). In dem Bilde, welches Orpheus und Eurydice darstellt (70), fehlt auch der Höllenrachen des geistlichen Schauspiels und der kirchlichen Darstellungen des jüngsten Gerichts [27]) nicht, und in demselben steht zum Ueberflusse noch ein grüner Teufel. Auf dem Bilde endlich, welches Achilles und Polyxena darstellt, werden wir mitten in eine katholische Kirche und in ein Todtenamt versetzt (93). Vor dem Altar ist der Sarg niedergesetzt, und rings um denselben sind brennende Kerzen angebracht; über dem Altar befindet sich ein rother Baldachin, auf demselben weisse Tücher und farbige Teppiche sowie als Götterbild eine Art Puppe mit Schild und Lanze; die anwesenden Geistlichen sind vermummt. Aehnliche Einwirkungen kirchlicher Elemente auf mythologische Bilder kommen auch sonst vor; der Höllenrachen findet sich besonders häufig, u. a. mehrmals in dem bei Grüninger in Strassburg im Jahre 1502 gedruckten Vergil.

Andererseits hat der Künstler manche Züge, welche auf späteren Bildern beinahe stereotyp wiederkehren, nicht angebracht. Im Parisurtheil z. B. fehlen die sonst üblichen Attribute der drei Göttinnen, der Pfau der Juno u. s. w., ganz, und Amor, welcher sonst beinahe überall anwesend ist und seinen Pfeil aus der Luft oder von einem Baume herab schiesst, ist ebenfalls weggelassen. Ein Mann, welcher im Hintergrund, auf seinen Stab gestützt, sitzt und zu schlafen scheint, mag Mercur sein; doch fehlen auch ihm die bei diesem sonst üblichen Attribute. Paris endlich wird durch seinen Stab und durch einige Schafe als Hirt charakterisirt; er trägt aber die sonst an ihm wahrnehmbare Hirtentracht ebenfalls nicht.

Was nun die Abweichungen von der uns aus den antiken Quellen geläufigen Form der Sagen betrifft, so dürfen wir nicht vergessen, dass die Ueberlieferung, nach welcher Dichter wie Künstler des Mittelalters arbeiteten, meist eine nur indirecte war, bei welcher Missverständnisse aller Art nicht ausbleiben konnten; dazu kamen ausserdem Einwirkungen des heimischen Volksglaubens, der Artusromane und ihrer zahllosen Wundergeschichten, ge-

[27]) Vierteljahrsschrift für Kultur und Litteratur der Renaissance. Herausgegeben von L. Geiger. Jahrg. I, S. 168, 169, 422.

legentlich sogar etymologische Deutungsversuche. Eine Erscheinung der letzteren Art ist es, wenn z. B. Vesta im Passional (Hahn 563, 66) als Göttin der Kleider figurirt. Aus dem heimischen Volksglauben aber erklärt es sich, wenn in Lamprecht's Alexander (V. 4922) die Giganten statt der ihnen eigenthümlichen Felsblöcke Stangen gleich den Riesen der germanischen Sagen als Waffen führen. Und wie die Dichter so verfuhren in der Regel auch die Künstler. In der Heidelberger Handschrift des Rolandsliedes des Pfaffen Konrad ist Apollo, welchen die Heiden anbeten, als goldenes Kalb dargestellt [28]), wobei natürlich das goldene Kalb der Israeliten als Zeichen der Abgötterei überhaupt mitgewirkt hat. In dem oben geschilderten Bilde der Musik in dem Rheimser Liber pontificalis haben fast alle Musen als Attribut ein oder mehrere Blasinstrumente, während im antiken Mythus eine grosse Zahl verschiedener Attribute vorhanden ist. Und wenn in der ebenfalls schon erwähnten französischen Chronik der Helikon als ein mit Wasser gefüllter Krug abgebildet ist, so hat der Künstler denselben offenbar mit dem kastalischen Quell verwechselt.

Ueberhaupt wird die ganze mittelalterliche Auffassung der antiken Götterwelt nur dann eine gewisse Vollständigkeit erreichen, wenn wir neben den relativ nicht gerade zahlreichen Quellen aus dem Gebiete der bildenden Künste auch die litterarischen mitreden lassen. Unter diesen aber dürfte wohl keine für unsern Zweck so geeignet sein wie der Trojanerkrieg Konrads von Würzburg, ein Gedicht aus der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Konrad besass eine so erstaunliche Freude am behaglichen, ja breiten Ausmalen von Einzelheiten, dass er manches, was andere Dichter nur andeuten, mit der grössten Ausführlichkeit schildert; hat er es doch u. a. fertig gebracht, aus der kurzen Inschrift des Erisapfels τῇ καλῇ τὸ μῆλον [29]) volle elf Verse zu machen [30]). So zählt er denn auch sämmtliche Götter und Göttinnen, welche Jupiter zum Hochzeitsfeste von Peleus und Thetis eingeladen hat, so umständlich als möglich auf und vergisst auch nicht, die Gaben, welche dieselben mitbringen, aufs gewissenhafteste zu registriren [31]). Da erscheint Apollo mit seiner wohl assortirten Apotheke, Mars tritt im spiegelhellen Stahlpanzer, Amor mit Pfeil und Bogen auf; Bacchus bringt zum Ergötzen der Gäste manches Fuder Wein mit, Juno bringt Silber und Gold, Pallas Athene gelehrte Bücher, Ceres gefüllte Getreidesäcke u. s. w. Und auch in Betreff des Costüms stimmt seine Schilderung im Wesentlichen zu den bereits aus Bildwerken des Mittelalters beigebrachten Zügen. Sämmtliche Gottheiten treten bekleidet auf, und die drei vornehmsten Göttinnen, die sich hernach um den Apfel der Eris streiten, tragen überdies Kronen. Paris aber tritt als echter

---

[28]) Kugler, Kleine Schriften I, S. 5. Nach W. Grimm wäre übrigens das nur undeutlich erhaltene Thier auf Bild 12 seiner Ausgabe ein Löwe; A. v. Oechelhäuser hingegen in »Die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg«, Thl. I, S. 60, erklärt dasselbe wieder für ein Kalb.

[29]) Tzetzes zu Lykophrons Alexandra, V. 93.

[30]) V. 1454 ff.

[31]) V. 813 ff.

Hirt in einem Rock aus Sacktuch, einem grauen Mantel, mit schwarzem Filzhut, einem Prügel und mit Schuhen aus Ochsenleder auf, die mit Riemen an seine Beine gebunden sind. Mercur ist ebenfalls, und zwar wonniglich, bekleidet; er kniet vor Paris nieder und öffnet, um als vollständiger Postbote zu erscheinen, seine Briefbüchse!

Freilich fehlt es auch hier nicht an Irrthümern und sonderbaren Zügen aller Art. Unter den Gästen erscheint u. a. auch Priamus mit zwei Söhnen, Proteus muss als altersschwacher Greis an einer Krücke gehen, und vollends werden wir an einen Artusroman erinnert, wenn Eris auf einem Schimmel erscheint und einen Fingerring trägt, mittelst dessen sie sich unsichtbar machen kann.

Was die Quellen der mittelalterlichen Kunstwerke betrifft, welche Gegenstände des griechischen Mythus enthalten, so sind dieselben zunächst in dem Texte selbst, um dessen Illustration es sich handelt, zu suchen. Die Quellen des letzteren aber werden zunächst Vergil, der populärste alte Dichter während des Mittelalters, ferner Ovid, dessen Metamorphosen sich ebenfalls einer ziemlichen Popularität erfreuten [32]), gewesen sein; endlich mögen auch noch einzelne encyklopädische Werke wie Isidor's Etymologien benutzt worden sein. Dass man in zahlreichen Fällen von mittelbaren Quellen abhängig war, erklärt wohl manche Abweichung von der Antike, keineswegs aber alle; denn das Mittelalter verhielt sich zur Antike nicht, wie der moderne Mensch sich zu ihr verhält; es betrachtete sie zum guten Theil mit dem Auge der nach eigenen Bedürfnissen weiterdichtenden und umgestaltenden Phantasie und nicht mit dem des pietätsvollen und lernbegierigen Forschers.

---

[32]) Vgl. K. Bartsch, Albrecht von Halberstadt und Ovid im Mittelalter. Einleitung.

Bartholomäus Zeitblom und der Kilchberger Altar.

Von **Max Bach.**

Im IV. Bande des Repertoriums hat G. Dahlke eine grössere Abhandlung über »Bartholomäus Zeitblom und die Flügelgemälde zu Grossgmain« gebracht, unterstützt durch Beiträge schwäbischer Forscher, wozu auch der Verfasser sein Scherflein beigetragen hat. Dahlke hat damals auf Grund meiner Studien über Zeitblom im Correspondenzblatt des Ulmer Alterthumsvereins Jahrg. II, Nr. 7—11 und in den Württembergischen Vierteljahrsheften 1879 S. 136, 1881 S. 104 ff. die Frage offen gelassen, ob Zeitblom wirklich die Kilchberger Tafeln geschaffen hat oder nicht. In der letzten der angeführten Studien, worin ich eine zusammenhängende Schilderung über Barth. Zeitblom und dessen Werke versucht habe, konnte ich im Hinblick auf die vielfach sich widersprechenden Berichte mich nicht anders äussern als: »wir stehen somit vor einem ungelösten Räthsel«. Dagegen habe ich damals bestimmt ausgesprochen: die Stuttgarter Tafeln können unmöglich von der Kilchberger Schlosscapelle herstammen.

Durch fortgesetzte Studien in dieser Sache und wiederholte Besichtigung der Gemälde in Stuttgart und der Fragmente an Ort und Stelle zu Kilchberg bin ich jetzt zur Ueberzeugung gelangt, dass die viel umstrittenen Tafeln wirklich aus der Schlosscapelle zu Kilchberg herstammen und von Bartholomäus Zeitblom gemalt sind. Der Umstand, dass in Kilchberg an zwei verschiedenen Orten einst Flügelaltäre vorhanden waren, von denen noch jetzt Reste an Ort und Stelle vorhanden sind, gab Veranlassung zu einer durch alle kunstgeschichtlichen Handbücher und sonstigen Beschreibungen sich fortpflanzenden Verwechslung beider Altäre. Es dürfte daher nicht ohne Interesse sein, hier die ganze Literaturgeschichte dieser beiden Altäre zu besprechen, um den Beweis zu liefern, wie ein Fehler, eine falsche Anschauung, wenn einmal aufgestellt, immer wieder nachgeschrieben wurde und so nach und nach ein ganzer Knäuel von sich widersprechenden Berichten, Ungenauigkeiten und falschen Schlüssen entstanden ist, deren Lösung die Aufgabe des Verfassers war.

Den Namen Zeitblom finden wir schon im alten Künstlerlexicon von Füssli 1813, aber ohne Angabe seiner Werke, denn damals kannte man blos die dürftige Notiz in Haid's Beschreibung von Ulm [1]) wo von dem im

[1]) Ulm mit seinem Gebiete 1786, 8°, S. 621.

Jahre 1707 verbrannten Altar in Süssen die Rede ist. Erst Weyermann, der bekannte Ulmer Litterarhistoriker, hat in dem zweiten Bande seines Werkes: Neue historisch-biographisch-artistische Nachrichten von Gelehrten und Künstlern in Ulm 1829 eine Zusammenstellung Zeitblom'scher Werke versucht, hat aber gleich den Irrthum begangen, das Nördlinger Ecce homo-Bild von Herlen für Zeitblom in Anspruch zu nehmen. Daraus wurde für alle Zeiten gefolgert: Zeitblom müsse schon 1468 ein vollendeter Maler gewesen und in Flandern gebildet worden sein. Viel Verwirrung hat das angebliche Monogramm Zeitbloms angerichtet, von denen noch Nagler drei Varianten mittheilt, die selbst in Müller-Seubert's Künstlerlexicon 1864 noch einmal auftreten. Es ist geradezu unbegreiflich, mit welcher Leichtfertigkeit die verschiedenen Autoren, gerade in Betreff des Nördlinger Zeichens bedient wurden. Davon eine Probe:

1 2 3 4 5

Fig. 1 bei Grüneisen und Mauch, 2 Nagler und Müller-Seubert, 4 Otte, 5 Dahlke. Hätte man nur eine einzige richtige Abbildung gehabt wie Fig. 5, so wäre eine Auslegung auf den Namen Zeitblom gänzlich ausgeschlossen gewesen, denn das angehängte R-ähnliche Zeichen würde wohl nicht als — B gedeutet worden, ebensowenig die Z-förmige, einem Steinmetzzeichen ähnliche Form, als Buchstabe aufgefasst worden sein. Zeitblom bediente sich keines Monogramms, was überhaupt damals bei Malern gar nicht üblich war, sondern fügte, wenn er es überhaupt that, immer seinen vollständigen Namen bei.

Was nun die Kilchberger Tafeln betrifft, sie stehen unter Nr. 473, 489, 493 und 509 (Katalog von 1888) in der Stuttgarter Galerie, so werden dieselben erstmals erwähnt in einem kleinen Schriftchen von Schönhut: Wanderungen in der Umgegend von Tübingen, 1829. Hier heisst es auf S. 96 bei Beschreibung der Dorfkirche: »Unter die übrigen Merkwürdigkeiten des Chores gehört das Altarblatt, welches gegenwärtig (und noch jetzt) an der linken Seite des Chores oben aufgestellt ist. Es wurde zufolge einer unten beigefügten Jahrzahl im Jahr 1473 (sic) gemacht, wahrscheinlich von dem Ulmer Maler Zeitblom, der auch die Gemälde in der Schlosscapelle verfertigte. Das Gemälde besteht aus einem Mittelstück und zwei Seitenflügeln; das Mittelstück enthält drei hölzerne Schnitzfiguren von nicht sehr bedeutender Grösse unter denen sich die Mutter Gottes mit dem Kinde befindet, die dieser zur Linken stehende Figur hat einen Silberharnisch und könnte etwa den Ritter St. Georg vorstellen. Die beiden Flügel enthalten die Stifter und Stifterinnen des Altargemäldes mit ihren Patronen und Patroninnen, unter welch letzteren ein hübsches Frauenbild sich befindet.« Ferner S. 106 bei Beschreibung der Schlosscapelle: »Das wichtigste in der Kapelle übrigens ist oder war vielmehr der Altar mit seinen Gemälden, das Altarblatt bestand wie gewöhnlich aus drei Theilen; wir sehen davon aber nur noch einen Theil, auf dem wir nichts mehr erkennen können, als die Unterschrift des Ulmer Malers

Zeitblom, von dem schon oben die Rede war [2]). Die übrigen Theile des Altars finden wir aus dem Staube gerettet und wieder schön hergestellt bei Maler Dörr zu Tübingen, bei dem wir eine ziemliche Sammlung von altdeutschen Gemälden aus den katholischen Kirchen der Dörfer des Neckarthales finden. Die Gemälde aus der Kilchberger Capelle stellen den Täufer Johannes und die hl. Margaretha vor. Ersterer ist als zarte Jünglingsgestalt abgebildet und das Gemälde hat weniger gelitten, letzteres ist eine fromme Mädchengestalt auf Goldgrund. Dies Gemälde bedarf noch einer besseren Wiederherstellung, deren es werth ist.«

Wir haben diese Aufzeichnungen Schönhut's in ihrem ganzen Umfange wortgetreu mitgetheilt, da alle späteren Forscher darauf fussen. Daraus ergibt sich sicher, dass im Jahr 1829 die Flügel des Altars in der Dorfkirche noch vorhanden waren, aber darauf weder der hl. Georg und Florian, noch Johannes und Margaretha gemalt waren, sondern die Stifter und Stifterinnen mit ihren Patronen.

Den Gang unserer litterarischen Untersuchung weiter verfolgend, treffen wir sofort im Kunstblatt von Schorn 1830, S. 259 diese Notizen Schönhut's mitgetheilt und fast wörtlich abgedruckt, natürlich wieder mit dem Druckfehler 1473 anstatt 1478. Weiter heisst es bei Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, 1840, S. 44: »Aus den Fesseln der fränkischen Schule entwand sich Zeitblom mehr und mehr. Im Jahre 1473 malte er in die Pfarrkirche zu Kilchberg bei Tübingen, damals dem edlen Hause der Ehinger in Ulm zugehörig, einen Altar, wovon zwei Tafeln im Besitze des Obertribunalprokurators Abel in Stuttgart, die heiligen Ritter Georg mit dem Lindwurm und Florian mit der Löschkufe, und zwei andere, Eigenthum des Domherrn v. Hirscher zu Freiburg im Breisgau, den Täufer Johannes mit dem Agnus Dei und die hl. Margaretha mit dem Speer im Rachen des Ungeheuers, in der Linken ein Buch, darstellen.«

Wir lernen daraus, dass die schon im Jahr 1829 fehlenden Flügel St. Georg und Florian 1840 im Besitze des Obertribunalprocurators Abel in Stuttgart und die beiden andern mit Johannes und Margaretha Eigenthum des Domherrn v. Hirscher in Freiburg waren. Aber auch hier ist nicht allein die Zahl 1473 wieder abgedruckt, sondern auch diese Zahl fälschlich mit den Stuttgarter Flügeln in Zusammenhang gebracht, welche wie Schönhut und das Kunstblatt ganz deutlich angeben, ja von dem Altar aus der Schlosscapelle stammen. Aber auch damit nicht genug; Grüneisen verwirrt die Sache noch mehr, indem er die Kilchberger Rittergutsbesitzer v. Ehingen mit der patricischen Familie v. Ehinger in Ulm identificirt.

Kurz nachdem das Buch von Grüneisen erschienen war, heisst es im Kunstblatt 1840 Nr. 69: Abel habe seine ansehnliche Sammlung oberdeutscher Gemälde jüngst durch zwei grosse Tafeln von Barth. Zeitblom vermehrt, dar-

[2]) Der Schrein enthält, trefflich in Holz geschnitzt, die Krönung Mariä und oben zwischen schlanken Baldachinen Christus am Kreuz. Darunter steht: »bartolome Zeytblom maler zu Ulm«.

stellend die hl. Margaretha und Johannes den Täufer, aus der Schlosscapelle zu Kilchberg. Ferner bespricht Grüneisen noch in demselben Jahrgang Nr. 98 diese Gemälde, anlässlich seiner Abhandlung über die älteren Werke der Malerei in Schwaben also: »Diese Bilder waren ursprünglich in Kilchberg bei Tübingen, wo sie nebst einigen andern, die schon längere Zeit in der Abelschen Sammlung sich befanden, im Jahre 1473 (sic) von dem Ritter Hans von Ehingen nach seiner Rückkehr aus dem heiligen Lande für einen Altar gestiftet worden sind. St. Georg und Johannes der Täufer bildeten die Darstellungen der inneren Flügelseiten, St. Florian und Margaretha die äusseren.«

Wir sehen also abermals eine Verwechslung mit dem Altar in der Dorfkirche und dazu noch die irrige Angabe, der Ritter Hans von Ehingen habe den Altar im Jahre 1473 gestiftet. Das Geschlecht der von Ehingen erwarb um die Mitte des 15. Jahrhunderts allerdings das Dorf Kilchberg und der berühmte Reisende Georg von Ehingen, geb. 1428, gest. 1508, baute auch das Schloss daselbst im Jahre 1494 und dessen Sohn Rudolf ist Stifter der Familiengruft in der dortigen Kirche, woselbst sich noch interessante Grabdenkmale befinden. Die Vermuthung liegt nahe, dass dieser Georg, nicht Hans, wie Grüneisen angibt, den Altar in die Pfarrkirche gestiftet hat, welcher noch jetzt daselbst sich befindet und im Schrein die hl. Maria mit dem Kinde, zu beiden Seiten einerseits den Ritter Georg, anderseits den hl. Martin enthält. Unten auf der Predella die Schrift: »In dem Jar als man zält von der Geburt Christi MCCCCLXXVIII jar.« Einer der Flügel, welcher einen knieenden Ritter mit dem Ehingen'schen Wappen darstellt, ist noch jetzt im Besitz des Herrn von Tessin, des jetzigen Schlossbesitzers in Kilchberg, und wurde vor einigen Jahren von Maler Dirr in Ulm restaurirt. Der andere Flügel ist längst verschollen, soll aber auch vom einstigen Besitzer dem Maler Dörr in Tübingen [3]) zur Wiederherstellung übergeben worden sein.

Waagen in seinem 1845 erschienenen Buche »Kunstwerke und Künstler in Deutschland« schliesst sich den Angaben Grüneisens an. Nagler und Förster führen den Altar mit den gleichen Worten an wie bei Grüneisen und Mauch: »Im Jahr 1473 malte er für die Pfarrkirche zu Kilchberg« u. s. w.

Erst Harzen in seinem vielfach citirten Aufsatz in Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, 1860, bringt etwas mehr Licht in die Sache; er sagt: »wir sind wenigstens dermalen ausser Stande, Zeitblom ein einziges zuverlässiges Gemälde aus früherer Zeit nachzuweisen, kaum eines vor 1480 [4]), denn an den oft erwähnten Kilchberg'schen, welche nach Wegermann schon im Jahre 1473 ausgeführt sein sollen, ist seine Autorschaft ganz unerwiesen. Diese Bilder, welche vormals in der Dorfkirche existirten, nunmehr verschollen, werden mit andern unzweifelhaft von Zeitblom herrührenden verwechselt, die sich gegenwärtig in der grossen Abel'schen Sammlung zu Ludwigsburg bei

[3]) Dörr war Universitätszeichenlehrer in Tübingen und starb 1841, nicht zu verwechseln mit dem Maler Fr. Dirr in Ulm, † 1885.

[4]) Das erste übrigens nicht mit voller Sicherheit auf Zeitblom als Urheber hinweisende Altarwerk trägt die Zahl 1488.

Stuttgart befinden, aber einer viel späteren Epoche angehören und etwa um das Jahr 1504 entstanden sind. Diese Berichtigung, fügt Harzen noch besonders bei, verdanke ich der Güte des Herrn Besitzers.

Hassler in der officiellen Aufzählung der Württembergischen Kunst- und Alterthumsdenkmale in den Württembergischen Jahrbüchern, Jahrg. 1862, bringt dagegen wieder ungenaue Angaben, er liest die Jahrzahl 1408 anstatt 1478 und hält den einzelnen in der Schlosscapelle sich noch befindlichen Flügel für gleichaltrig mit den andern Tafeln. Paulus in der Oberamtsbeschreibung von Tübingen 1867 glaubt den einzelnen Flügel für den Altar in der Schlosscapelle in Anspruch nehmen zu müssen und kommt zu dem ganz falschen Schluss, der jetzt fehlende Flügel sei eine der zersägten Tafeln in Stuttgart mit den Bildern der hl. Margaretha und Johannes.

Auf meine Ausführungen sich stützend, hat dann Dahlke in dem Anfangs erwähnten Aufsatz diese Tafeln wieder als zu dem Altar in der Dorfkirche gehörig angeführt; während Lübke in seinen Schongauer Studien (Zeitschrift für bildende Kunst, 1881) den Altar im Jahr 1473 von Hans von Ehingen stiften lässt. Eisenmann im 8. Bande von Schnaase's Kunstgeschichte berichtigt zwar die Zahl 1473, glaubt aber aus stilistischen Gründen die Gemälde nicht in eine so späte Zeit, wie Harzen angibt, versetzen zu müssen. Auch Woltmann und Janitschek halten an der frühen Datirung der Gemälde fest.

Aber fragen wir, nachdem nun festgestellt ist, dass die Abel'schen Tafeln nicht mit dem Altar in der Pfarrkirche in Verbindung zu bringen sind, sondern ohne allen Zweifel von dem Altare in der Schlosscapelle herrühren; ist diese Anschauung noch aufrecht zu erhalten? Betrachten wir einmal die Gemälde näher und vergleichen wir sie mit den andern, früher datirten Werken Zeitblom's, so müssen wir bekennen, sie haben nur in der Farbe, in dem schönen leuchtenden Colorit noch Verwandtschaft mit den übrigen Arbeiten des Meisters, Haltung und Drapirung, auch der Ausdruck in den Köpfen ist ein wesentlich anderer geworden. Hier macht sich unverkennbar der Einfluss der Renaissance geltend; die mehr geringelten Haare, die in viele knitterige Falten gelegte Drapirung und die mehr ins Breite gehende Kopfbildung. Sollen es wirklich Jugendarbeiten Zeitblom's sein, so müsste die Malerei sich doch an seinen Meister Schühlein in etwas anschliessen, davon aber ist keine Spur bemerkbar; im Gegentheil, wir finden einen erheblichen Fortschritt, sowohl in der Carnation als Modellirung gegenüber anderen Arbeiten aus dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Auch alle Autoren sind darüber einig, dass diese Gemälde schon auf einer gewissen Höhe der Vollendung stehen und namentlich Janitschek in seinem neuen trefflichen Buche: »Geschichte der deutschen Malerei« kann sich dieser Beurtheilung nicht verschliessen und wünscht dringend Aufklärung über das Verhältniss der beiden Kilchberger Altäre. Abgesehen von stilistischen Gründen, ist aber auch für die Zeitbestimmung der Abel'schen Tafeln wesentlich zu beachten, dass erst im Jahr 1494 das Schloss zu Kilchberg mit der Capelle gebaut wurde, mithin eine frühere Datirung des Altars schon dadurch unmöglich wird.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Wien. Historisches Museum.

Die Hauptstadt Oesterreichs ist im Laufe des Jahres 1888 um ein hochbedeutendes Museum reicher geworden. Im neuen Rathhaus ist eine Anzahl von Sälen und Zimmern dazu verwendet worden, eine Sammlung aufzustellen, die das Culturleben Wiens von den Anfängen der Stadt bis zum heutigen Tage veranschaulichen soll. Mit dem hohen Alter der Kaiserstadt ist auch die Weite der Aufgabe angedeutet, die sich das neue Museum gestellt und die es nach Möglichkeit glücklich gelöst hat. Proben aus allen Phasen der Entwicklungsgeschichte Wiens veranschaulichen, in übersichtlicher Weise angeordnet, den Gang des culturellen Aufblühens der Stadt. Einige, allerdings nur wenige Reste vorgeschichtlicher Art aus Funden in der Nähe der Hauptstadt herstammend, einige Bruchstücke von römischen Bauten in der alten Vindobona kennzeichnen die ältesten Perioden. Hervorgehoben sei ein römisch-corinthisches Pilastercapitell von guter Erhaltung (Nr. 135 des Kataloges). Von den für Wiens Baugeschichte so wichtigen Legionsziegeln findet sich eine Anzahl im neuen historischen Museum, wodurch die dem k. k. Antikencabinet angehörige Sammlung von derlei epigraphischen Denkmälern ergänzt wird. Bruchstücke von Votivsteinen, Sarkophagen, Grabsteinen schliessen sich an. Zusammenhang gewinnen alle diese Dinge durch die gleichfalls ausgestellten Studien von Camesina, Hauslab und Kenner, welche die Anlage des römischen Standlagers, des Castells und des Municipiums zum Gegenstand haben (Nr. 187 ff.).

Unter den Denkmälern aus dem Mittelalter nehmen die Bildnissfiguren und Heiligengestalten vom Stefansdom [1]) wohl die erste Stelle ein. Ich meine, es ist ein ganz richtiger Vorgang gewesen, diese Figuren, die zum Theil von hohem Kunstwerth sind, den Einflüssen der Witterung zu entziehen und sie zu bequemer Betrachtung in ein Museum zu stellen. Dem Regen und Schnee mögen die modernen Figuren einige Weile trotzen, die man an die Stelle der

[1]) Schlechte Abbildungen von einigen derselben in Hergott's »Pinacotheca principum Austriae« III, Taf. XXIV.

gothischen Sculpturen vielfach schon gesetzt hat. Unbedingt ist dieses Verfahren, das im Ganzen erhält, dem ewigen Ausflicken der alten Figuren vorzuziehen, bei dem in Kürze von der ursprünglichen Arbeit so gut wie nichts mehr übrig bleibt.

Werthvoll sind auch die ausgestellten spätgothischen Glasmalereien aus St. Stefan. Die darauf dargestellten Persönlichkeiten sind mit Ausnahme von Sta. Barbara und Katharina sämmtlich in den alten Inschriften mit Namen genannt. Es sind: Kaiser Rudolf I., Herzog Albrecht I., König Friedrich I., Herzog Albrecht II., König Rudolf II. Herzog Heinrich I., Herzog Leopold I., Herzog Otto I., Rudolf III. und Friedrich II.

Erwähnenswerth ist jedenfalls auch ein gothisches Tympanon mit der Reliefdarstellung der Auferstehung (Nr. 180). Das ziemlich gut erhaltene Werk ist von einem nunmehr abgebrochenen Hause in der Rothenthurmstrasse genommen. Dem Mittelalter gehören auch noch einige hübsche Nummern im Waffenmuseum der Stadt Wien an, einer Sammlung von seltenem Reichthum, die als vierte Abtheilung des Museums in auffallend glänzender Weise neu aufgestellt ist [2]). Desshalb ist ihm auch ein besonderer Katalog gewidmet, der in dankenswerther Ausführlichkeit 1459 Nummern beschreibt und viele Abbildungen von Marken bringt. Die Armeria, die bis vor kurzem im Arsenal aufgestellt war [3]), die Waffensammlung im unteren Belvedere und das eben erwähnte Waffenmuseum der Stadt Wien beherbergen zusammen einen Reichthum vorzüglicher alter Waffen, der vielleicht einzig dasteht und wohl kaum von der Armeria in Madrid überboten wird.

Wie in allen Kunstsammlungen Oesterreichs, so ist auch im historischen Museum der Stadt Wien das 16. Jahrhundert bezüglich einheimischer Kunstwerke sehr schwach vertreten. Oesterreich hatte damals allzuviel von der Nachbarschaft der Türken zu leiden, um sich einer lebhaften Kunstthätigkeit widmen zu können. Später, besonders nach 1683, wird die Sache anders. Diese Erscheinung kommt auch hier im neu eröffneten Museum zum Ausdruck, wo eine eigentliche Fülle von Monumenten erst aus dem 17. und 18. Jahrhundert vorhanden ist.

Indess findet sich doch auf den meisten Gebieten ein Zusammenhang mit dem 16. Jahrhundert ja mit dem Mittelalter. So z. B. auf dem Gebiete der Stadtpläne, deren Aufstellung als ganz besonders dankenswerth bezeichnet werden muss (vergl. Nr. 190 ff.). Durch das gebotene Material gewinnt man einen guten Einblick in die allmälige Ausbreitung der Stadt. Auf ziemlich sicherem Boden steht man schon mit einem Plan, der höchst wahrscheinlich in der Zeit von 1438 bis 1455 entstanden ist. Für die Ausdehnung

---

[2]) Die Sichtung der Waffen, sowie die Leitung der Neuaufstellung dieser Abtheilung verdankt man Q. v. Leitner. — Der Katalog ist von Archivar C. Weiss verfasst, ebenso wie der zweite alle anderen Gegenstände mit Ausnahme der Waffen umfassende. Adjunct E. Seis wird als Mitarbeiter genannt. Vom Waffenmuseum Wiens handelt u. A. der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1873, Sp. 213 (nach der Wiener Zeitung).

[3]) Gegenwärtig im neuen Hofmuseum in Aufstellung begriffen.

Wiens im Jahre 1547 stehen gute Darstellungen in den Plänen von Hirsvogel und Wolmuet zur Verfügung (Nr. 201 ff., 225 f.). Es schliesst sich Suttinger's Plan von 1684 an, der uns Wien nach der endgültigen Abwehr der Türken vor Augen führt. Das 18. Jahrhundert brachte L. Anguissola's und J. Marinoni's Plan (von 1706), den Grundriss von J. Nagel, J. Neussner und K. Braun (gestochen von Engelmann 1770), worauf Gesammtpläne und Einzelaufnahmen aus unserem Jahrhundert folgen bis herauf zur jüngsten Periode der neuen Stadterweiterung. Mögen die letzterwähnten Dinge vielleicht heute noch von mehr örtlichem als allgemeinem Interesse sein, so haben viele der Ansichten aus neuer und neuester Zeit doch dadurch eine weiterreichende Bedeutung, dass sie zum Theil von Künstlern ersten Ranges herrühren, unter denen ich beispielsweise nur Rudolf Alt nennen will. Unter den älteren Blättern sind viele aus dem Salom. Kleiner und J. A. Corvinus'schen Werk.

All die Dinge, wie sie hier ausgestellt sind und wie deren noch manche in der Bibliothek verwahrt werden, erleichtern das Anstellen ortsgeschichtlicher Studien ausserordentlich. Dieses Ergebniss ist gewiss nicht zu unterschätzen, weil damit das weite und dankbare Gebiet der Kunsttopographie Wiens auch für jüngere Forscher eröffnet wird. Man mag über kunsttopographische Studien denken, wie man will: eine Wahrheit lässt sich nicht umstossen, dass die Kunsttopographie wesentlich mithilft, die Elemente wissenschaftlich vorzubereiten, mit denen die höheren Aufgaben der Kunstgeschichte zu rechnen haben. In diesem Sinne ist Erleichterung von ortsgeschichtlichen Studien mit Freuden zu begrüssen.

Eine Abtheilung des neuen Museums, die nicht unterschätzt werden darf, ist die mit Bildern von Scenen aus dem öffentlichen Leben von Trachten und Aehnlichem, sowie die Sammlung von Bildnissen. Leider hat die letztere nicht jene Beständigkeit, welche sie verdienen würde. Denn manches gute Porträt ist nur leihweise ins Rathhaus gekommen, um bald wieder zu verschwinden. Ich ziele hier auf die Musikerbildnisse, die Consul Felix v. Bamberg aus Genua hieher geschickt hat und die neben den von Bamberg ausgestellten Autographen einen sehr werthvollen Bestandtheil der gegenwärtigen Zusammenstellung bilden. Es sind u. A. Bildnisse von J. Haydn, W. A. Mozart und L. v. Beethoven, die in mehr als einer Richtung interessant sind. Bezüglich eines Beethovenbildnisses muss ich gegründete Bedenken aussprechen: die sogenannte Originalzeichnung von J. P. Lyser, die den schreitenden Beethoven darstellt (S. 210, Nr. 18), ist eine Copie nach dem bekannten Steindruck. Wenn ich nicht irre, ist das hier ausgestellte Blatt dasselbe Falsum, das ca. 1878 in München im Kunsthandel aufgetaucht war. In meinen »neuen Beethoveniana« habe ich der Sache Erwähnung gethan (S. 281). Bezüglich der Nr. 1464 muss ich bemerken, dass das ausgestellte Blatt kein Kupferstich ist (wie der Katalog es nennt), sondern eine Lithographie (wie es in der Anmeldung stand). Dergleichen kleine Irrthümer sind indess zu entschuldigen, da der umfangreiche Katalog in gar kurzer Zeit hergestellt werden musste. Noch dazu enthält er so viel Wissenswerthes und Anregendes, dass

er jedenfalls als ein sehr werthvoller Führer durch die Sammlungen des historischen Museums gelten kann.

Bei den Musikerbildnissen verweilend möchte ich auch von dem hübschen Porträt des 14jährigen Mozart sprechen, das den Wunderknaben vorstellt wie er am 6. und 7. Januar 1770 ausgesehen hat. Innerhalb zweier Tage soll das Bild gemalt worden sein. Die nicht uninteressante Geschichte dieses Gemäldes, dessen Schöpfer bisher leider unbekannt geblieben ist, der aber wohl Italiener war, steht auf der Rückseite aufgeschrieben. In Otto Jahn's Mozart ist ein Stich nach dem Köpfchen auf diesem Bilde zu finden; nach dem Stich wieder ist die Tafel III. in Joh. Ev. Engl's Buch über Mozart [4]) hergestellt. Das Originalgemälde ist im Besitz der Frau Therese Kammerlacher geb. v. Sonnleithner in Wien und war schon 1873 auf der historischen Ausstellung der Stadt Wien zu sehen.

Von Bedeutung ist endlich noch die Sammlung von Bildnissen Franz Grillparzer's, die neben dem »Grillparzerzimmer« zur Aufstellung gelangt sind. Vor einigen Jahren habe ich in der Wiener Zeitung eine kleine Studie über Grillparzer's Porträte veröffentlicht, wozu mir Laube's Vorarbeiten zugänglich waren, die aber hauptsächlich auf das hier ausgestellte Material gegründet ist [5]).

Wien, im Herbst 1888. *Dr. Th. Frimmel.*

Versteigerung der Gemäldegalerie Otto Pein (Berlin) zu Köln (am 29. und 30. October 1888) durch J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne).

Eine rege Betheiligung konnte der Versteigerung dieser weitbekannten, durch bedeutende Werke ausgezeichneten Sammlung nicht fehlen, und es liess sich im Voraus sagen, dass hohe Preise gezahlt werden würden. Zwei Rembrandt's, der eine aus der frühesten Zeit (1628): »Petrus unter den Knechten«, ausnahmsweise auf Kupfer gemalt, ein in der neueren Forschung häufig berücksichtigtes Bildchen (7500 Mk.), der andere, ein besonders liebenswürdiges, poetisches Werk der späteren Zeit: Der junge lesende Mann an einem Fenster, durch die in der Zeitschrift für bildende Kunst publicirte Heliogravure schon weiteren Kreisen bekannt gemacht, durch die fein abgewogene Composition, die bezaubernde Lichtwirkung und die sorgfältige, verschmolzene Ausführung gleich ausgezeichnet (40,000 Mk., Karl Jakobsen, Karlsberg, Dänemark). Ein echter Hobbema, bezeichnet und datirt 1662: eine Dorflandschaft mit reicher Staffage von Lingelbach, etwas schwer in den Baumgruppen (18,000 Mk., Haniel, Wiesbaden). Ein glänzendes, prunkvolles, grosses Stillleben von A. van Beijeren, prachtvoll componirt, kühle im Lichte, von vornehmster Wirkung (6550 Mk., Haniel, Wiesbaden). Ein grosses Viehstück von A. Cuiip (11,300 Mk.). Der von der Ausstellung von Privatgemälden in Berlin her bekannte grosse Elgheimer: eine schön componirte in kla-

---

4) J. B. Engl: W. A. Mozart in der Schilderung seiner Biographen etc. Salzburg 1887.

5) Erschienen in den Nummern vom 5. und 6. September 1885.

ren, kalten Tönen leuchtende Landschaft mit dem barmherzigen Samariter (7450 Mk.). Von Ad. Pijnacker eine durch die eigenthümlich kühle, aber höchst fesselnde Abendbeleuchtung und grosse Energie der Farben ausgezeichnete Flusslandschaft (3950 Mk.). Hiemit sind die besonders hervorragenden Stücke der Sammlung genannt. Wir erwähnen die anderen in der Reihenfolge des Katalogs.

1. W. van Aelst: Blumenstück. Bezeichnet. 700 Mk. — 2. J. Asselijn: Landschaft. Nicht von ihm. 880 Mk. — 3. B. van der Ast: Blumenstück. Bezeichnet. 70 Mk. — 4. D. Baburen: Dudelsackpfeifer. Lebensgross. 260 Mk. — 5. Anthonie (nicht J. Abr.) Beerstraaten: Marine. Sehr unruhig und dunkel. 540 Mk. — 7. H. Berck-Heyde: Der Farbenmischer. Coloristisch sehr fein und ansprechend. 880 Mk. — 8. D. v. d. Bergen: Viehstück. Bezeichnet und datirt 1676. 600 Mk. — 9. P. van Bloemen: Italienische Landschaft. 1120 Mk. — 10. J. Bourjinon (?): Fruchtstück. Angeblich so bezeichnet. 500 Mk. — 11. L. Bramer: Die Schatzgräber. Nicht Bramer. 830 Mk. — 12. J. Brueghel: Belagerung Karthagos. Ein weichlich verschwommenes Stück, sicher nicht von Br. 2050 Mk. — 13. u. 14. J. Breughel: Landschaften. 1400 und 1800 Mk. — 15. Derselbe(?): Blumenstück. 910 Mk. — 16. R. Camphuijsen: Winterlandschaft. Vortrefflich. Bezeichnet. 2850 Mk. Galerie Lichtenstein, Wien. — 17. Pieter Claesz: Stillleben. Die Bezeichnung P. C. 1641 gefälscht? 360 Mk. — 18. Pieter Codde: Die Wachtstube. 930 Mk. — 19. G. v. d. Coert: Stillleben. Bezeichnet. 600 Mk. — 20. J. G. Cuijp: Fischverkäufer am Strande. Nicht von ihm. 4550 Mk. — 21. A. Cuijp: Stillleben. Vortreffliches, sehr kräftig und pastos in tiefem Tone und kühlem Lichte gemaltes Bild. Von wem? 2000 Mk. — 23. A. J. Duck: Die Wachtstube. 830 Mk. — 24. O. Elliger: Stillleben. 200 Mk. — 26. J. van Ess: Eine Weintraube. 140 Mk. — 27. J. Esselens: Strandlandschaft. In der Art des Egbert v. d. Poel. 1110 Mk. — 28. A. van Everdingen: Landschaft. Bezeichnet und datirt 1660. Fein und weich in der Luftstimmung, ansprechende Composition. 4250 Mk. — 29. Jan Fris: Stillleben. Bezeichnet und datirt 1669. Bräunlich im Ton. 430 Mk. — 30. u. 31. J. Gillig: Stillleben von Fischen. 300 und 290 Mk. — 32. H. Goderis (nicht Goderik): Seestück. Bezeichnet und datirt 1625. 550 Mk. — 33. Dirk Hals: Wachtstube. Etwas flau im Gesammteindruck. 2300 Mk. — 34. u. 35. C. W. von Hamilton: Disteln und Insekten. 490 und 440 Mk. — 36. W. C. Heda: Frühstück. Nach Bredius: P. Claesz. 1150 Mk. — 37. Cornelis de Heem: Feines kleines Fruchtstück. 240 Mk. — 38. C. v. Heul: Todte Vögel. In der Art des Lelienberch. Bezeichnet. 430 Mk. — 40. G. Hoet: Landschaft. Bezeichnet. 280 Mk. — 41. G. v. Honthorst: Ein singender Guitarrespieler. Sehr geschmacklos, roher Geselle mit offenem Mund. 350 Mk. — 42. J. v. Huijsum: Blumenstück. Reich und farbig. 4200 Mk. — 43. W. Kalf: Stillleben. Nach Bredius: Juriaen van Streeck 1000 Mk. — 44. J. Kupetzky: Bildniss des Daniel Erasmus von Huldenberg. 800 Mk. — 45. P. van Laer: Rast vor dem Wirthshause. 680 Mk. — 46. Pieter Lastmann: Jonas vom Wallfisch ausgespieen. Sehr gewaltsam und

unschön, aber höchst energisch in der Zeichnung und leuchtend in der Farbe. Bezeichnet und datirt 1621. 3820 Mk. — 47. C. v. Lelienberch: Todte Vögel. Bezeichnet und datirt 1651. Vortrefflich. 1660 Mk. — 48. M. Miereveld: Bildniss einer jungen Frau. Bezeichnet und datirt 1623. Sehr liebenswürdiger Kopf. — 49. Cl. C. Moeijaert: Parkinterieur mit Frauen, die eine Statue bekränzen. Interessantes, fesselndes Bild: die Figuren von der ihm eigenen herben Grazie. Bezeichnet und datirt 1624. 1200 Mk. — 50. J. M. Molenaer: Wirthshausscene. Bezeichnet. 2950 Mk. — 51. K. Molenaer: Winterlandschaft. 370 Mk. — 52. Derselbe: Kleine Landschaft. Farbig, in herbstlicher Stimmung. 320 Mk. — 53. P. Molijn: Sehr schöne Landschaft von leuchtendem, warm braunem Ton. Bezeichnet. 2720 Mk. — 54. J. de Moucheron: Landschaft. Etwas hart. Bezeichnet. 1250 Mk. — 55. Hermann v. d. Myn d. Aelt.: Sophonisbe. Unerfreulich manierirt, bläuliches Licht. 1100 Mk. — 56. Eglon v. d. Neer (?): Dame im Boudoir. Von einem Schüler Terburgs. 3950 Mk. — 57. Pieter de Neyn: Reitergefecht. Bezeichnet und datirt 1627. 730 Mk. — 58. C. Netscher: Dame mit Töchterchen. Gutes, farbiges Bild des Meisters. 7600 Mk. — 59. J. de Patinir: Die Kreuztragung. Kleines Bild mit vielen fein beobachteten kleinen Figürchen. Patinir? Erinnert an die Richtung des Bosch. 1450 Mk. — 60. E. v. d. Poel: Dorfbrand. In seiner späten unruhigen Manier. 360 Mk. — 61. Hendrik Pot: Grosses farbiges Gesellschaftsstück. 4300 Mk. — 63. Pieter Quast: Das Klosterasyl. Bezeichnet und datirt 164. Gut und interessant. In lichtem bräunlichem Tone gehalten, aus dem nur das Zinnoberroth eines Mantels scharf hervorsticht. 1450 Mk. — 66. Hendrik Schook: Blumenstück. Bezeichnet. 230 Mk. — 67. Daniel Schültz: Prächtiges, im warmen Rembrandt'schen Ton gehaltenes grosses Geflügelbild. Bezeichnet und datirt 1649. 1960 Mk. — 68. Jacob v. der Sluys: Die Kartenspieler. Geleckt in der Ausführung und kalt, aber coloristisch. Bezeichnet. 2450 Mk. — 69. J. Steen: Familienscene. Nachahmung. 1500 Mk. — 70. J. H. Storck: Italienischer Hafen. Bezeichnet und datirt 1678. Etwas bunt, gelblich beleuchtete Wolken, bleiernes Wasser. 1110 Mk. — 71. D. Teniers d. J. (?): Der lustige Trinker. 4300 Mk. — 72. Derselbe (Nachahmung?): Die Rüstkammer. 5900 Mk. — 73. G. Terborch (?): Bildniss eines Jünglings. Nach Bredius: P. van Anraadt. 270 Mk. — 74. R. van Troyen: Wallfahrt zu einem indischen Fakir. Bezeichnet und datirt 1641. 730 Mk. — 75. Unbekannt: Stillleben. Sehr bunt. 300 Mk. — 77. Unbekannt: Stillleben. Interessant, früh. 370 Mk. — 79. A. v. d. Velde: Die Viehweide. Wohl Dirk v. Bergen. 4460 Mk. — 80. Es. v. d. Velde (?): Dorflandschaft. 1850 Mk. — 81. J. Victors: Federvieh. Bezeichnet. 1150 Mk. — 82. D. Vinckboons (?): Sehr ansprechende Landschaft von einem Antwerpener, der dem V. verwandt ist. 400 Mk. — 83. S. de Vlieger: Bewegte See. Ausgezeichnetes, grossartig componirtes Werk. 6850 Mk. — 84. W. v. d. Vliet (?): Männliches Bildniss. 740 Mk. — 85. Arie de Vois (?): Der Trompeter. 510 Mk. — 86. J. Vonck: Stillleben. Bezeichnet. 500 Mk. — 87. H. Vredemann Vries: Hof eines Palastes. 1220 Mk. — 88. J. Weenix: Todter Hase. Nicht von ihm selbst.

6700 Mk. — 89. u. 90. J. de Wet: Ansicht von Cleve und einer anderen Stadt. Flau bräunlich. Bezeichnet. 1200 und 1150 Mk. — 91. A. Willaerts: Strandscene. 450 Mk. — 92. T. Wyck: Römisches Bettelvolk vor einem Kloster. Reizendes farbiges Bildchen. 1250 Mk. — 93. J. Wijckersloot: Weibliches Bildniss. Bezeichnet J. W. und datirt 1645. 510 Mk.

Die Versteigerung der Gemäldesammlung des Herrn von Rinecker (Würzburg) zu Köln (am 30. October 1888) durch J. M. Heberle schloss sich der vorhergehenden an, ohne doch ein gleich lebhaftes Interesse zu erwecken. Die bedeutendsten Stücke waren wohl die zwei Flügel eines Altarwerkes vom Meister von Messkirch: Die zwei grossen Heiligenfiguren Andreas und Christoph. Tadellos erhalten, von grosser Breite und Energie der Zeichnung und geistreicher malerischer Behandlung, gehören sie zu den späteren, in Bewegung und Ausdruck unruhigen und derben Werken des Künstlers. Sie wurden für 2100 Mark verkauft. Sonst war der Katalog etwas zu freigebig mit grossen Namen. Die Bergpredigt Johannes des Täufers, angeblich von Rembrandt (Nr. 27), erinnert nur sehr im Allgemeinen in dem landschaftlichen Theile an frühe Werke des Meisters, weicht aber in der weiten, etwas verschwommenen Behandlung durchaus gerade von diesen Arbeiten ab. Offenbar ist es ein, nicht ohne Geist und Lebendigkeit gemaltes, Bild eines späteres Künstlers, der Manches aus Rembrandt's Werken verwerthete und dessen, sowie Lastmann's und verwandter Künstler Compositionsweise sich zum Muster nahm (2000 Mk.). Der angebliche Rubens: Die vier Kirchenväter (Nr. 29) wurden trotz seiner Signatur P. P. R. mit 1200 Mk. zu theuer bezahlt, namentlich im Verhältniss zu der Studie nach dem die Besessenen heilenden hl. Ignatius in Wien, die aus der Schule des Rubens stammt (Nr. 30. 410 Mk.). Ein Jan Steen (Nr. 33): Bauernpaar in Landschaft, fand trotz unzweifelhafter Echtheit, seiner etwas allzugrossen Ausgelassenheit wegen, keine Liebhaber und ging für den Preis von 950 Mk. (!) weg. Die Madonna mit Elisabeth und dem kleinen Johannes, die den erlauchten Namen Andrea del Sarto führte (Nr. 32), ist nur eine alte Copie, und auch die anderen italienischen Bilder waren nicht gerade dazu angethan, eine deutliche Anschauung von den Meistern zu geben, denen sie zugeschrieben waren. Die durch den Katalog erweckte Spannung auf des ehrwürdigen alten Sienesen Duccio Madonna (Nr. 6) löste sich angesichts des Gemäldes, das sich als eine erbärmliche Copie irgend eines Stümpers nach einem Bilde, etwa von Alvise Vivarini, offenbarte, sehr schnell. Auch die tanzenden Amoretten Correggio's (Nr. 1) vermochten nicht lange zu fesseln, während die Madonna Francia's (Nr. 11) in unbegreiflicher Geschwindigkeit sich in eine Copie eines Perugino'schen Gemäldes verwandelte. Dagegen waren unter den Niederländern einige zum Theil recht erwähnenswerthe Stücke: Von C. Bega eine Bauernfamilie (Nr. 2), eine wirkungsvolle Waldlandschaft von G. du Bois(?) (Nr. 4. 1150 Mk.), eine Ruhe auf der Flucht von J. Brueghel und Rottenhammer (Nr. 5. 530 Mk.), der Fischhändler von C. Dusart (Nr. 9. 3000 Mk), ein Everdingen: Norwegische Landschaft (Nr. 10. 500 Mk.), eine Wald-

landschaft von J. Hackaert (Nr. 13. 1060 Mk.), eine Landschaft von dem seltenen Knibbergen (Nr. 15. 140 Mk.), ein hübsches männliches Bildniss von weicher coloristischer Behandlung, vielleicht nicht mit Unrecht dem N. Maes zugeschrieben (Nr. 19. 2150 Mk.), ein italienischer Gemüsemarkt von H. Mommers (Nr. 21. 420 Mk.), ein Familienbild von C. Netscher (Nr. 22. 3750 Mk.), ein A. Palamedesz (Gesellschaftsstück, Nr. 25. 690 Mk.), ein sehr feines Stück, vermuthlich von Camphuijsen (gen. Potter, Nr. 26. 1950 Mk.), eine 1638 datirte »Landstrasse« von Salomon van Ruijsdael (Nr. 31. 470 Mk.), eine Winterlandschaft von W. Stom (Nr. 34. 220 Mk.), die Findung Mosis von Jacob de Wet (Nr. 37. 100 Mk.), eine Winterlandschaft, nur mit grossem Vorbehalt dem Pieter Wouwerman zuzuschreiben (Nr. 38. 160 Mk.). — Eine Skizze von Delacroix: Der Raub der Sabinerinnen, brachte 1000 Mk. Bei den angeblichen Bildern von Gerard David, Lucas von Leyden und B. van Oey handelte es sich um weder echte noch werthvolle Stücke. *H. Thode.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Die Ziele und Wege der neueren Kunstwissenschaft, dargestellt von **W. v. Oettingen.** Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1888.

A. Springer hat scharf und bündig die Arbeits- und Wirkensgebiete von Kunsthistoriker und Kunstkenner abgegrenzt (Kunstkenner und Kunsthistoriker in Bilder aus der neueren Kunstgeschichte. 2. A. II. S. 379 ff.). Der Grundgedanke der vorliegenden Abhandlung, welche als Habilitationsvortrag von dem Verfasser gesprochen wurde, stimmt damit überein. Nur musste der Verfasser ausführlicher sein, da er vor einer Zuhörerschaft sprach, welche in ihrer Mehrzahl gewiss noch recht verworrene Gedanken über Ziele und Methode der kunstgeschichtlichen Disciplin gehegt hat. Die Exactheit des Materials, mit welcher die Kunstgeschichte arbeitet, musste dargethan, der Beweis gegeben werden, dass die Kunstgeschichte von den übrigen historischen Disciplinen sich nur durch den Gegenstand, nicht durch die Methode unterscheide. Hoffentlich ist dies dem Verfasser seiner Zuhörerschaft gegenüber gelungen — in den Kreisen seiner Fachgenossen hat diese Ansicht bereits das Ansehen eines Axioms erhalten. Einzelne Sätze sind im Eifer der Beweisführung zu scharf herausgekommen (besonders soweit sie das Verhältniss von Kenner und Kunsthistoriker besprechen), an anderer Stelle (S. 21) ist wohl ein kleiner Nachsatz in der Feder stecken geblieben. Wenn die Kunstgeschichte an Universitäten gelehrt wird, so ist ihre pädagogische Aufgabe fest umgrenzt, und zwar ganz unabhängig vom Orte: sie hat auf ihrem Gebiete genau so den Entwicklungsgang darzulegen, wie die Litteraturgeschichte oder die politische Geschichte auf dem des Schriftthums und der politischen Thatsachen. Den örtlichen Verhältnissen kann nur im Seminar und dann wieder in anderem Sinn im sogen. Publicum Rechnung getragen werden — wie es in dieser Richtung der Vertreter der Litteratur und politischen Geschichte in gleicher Weise macht. Und um noch eine pädagogische Note zu machen (zu S. 27), so ist nach meinem Dafürhalten das Studium der classischen Archäologie dem Studirenden der neueren Kunstgeschichte nicht bloss anzuempfehlen, sondern von ihm unbedingt zu fordern; und zwar ebenso um sich mit der Methode derselben vertraut zu machen, wie um des Stoffes Herr zu werden. Wie sollte anders die altchristliche Kunst oder die italienische Renaissancekunst verstanden werden? — Das Studium der Geschichte und ihrer Hilfsdisciplinen ist selbstverständ-

lich. Die Bedeutung, welche der Verfasser der modernen Litteraturgeschichte und ihrer Methode für das kunstgeschichtliche Studium beimisst, ist etwas hoch veranschlagt — sie gehört nicht mehr zu den Grundpfeilern des kunstgeschichtlichen Studiums, sondern steht nur gleichberechtigt neben anderen Hilfsdisciplinen, z. B. Religionsgeschichte, deren Kenntniss ja auch der politische Historiker nicht entrathen kann. *J.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Die Kunstdenkmäler des Grossherzogthums Baden. Beschreibende Statistik. Im Auftrage des grossherzoglichen Ministeriums der Justiz, des Cultus und des Unterrichts und in Verbindung mit Oberbaurath Dr. Jos. Durm, Geh. Hofrath Dr. E. Wagner. Herausgegeben von Dr. **Franz Xaver Kraus,** o. ö. Professor an der Universität zu Freiburg. Erster Band. Die Kunstdenkmäler des Kreises Konstanz. Freiburg i. B. 1887. Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck). gr. 8°. XII u. 694 S.

Die »beschreibende Statistik« der Denkmäler des Kreises Konstanz, womit die Denkmälerkunde des Grossherzogthums Baden beginnt, umfasst bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (S. V) alle Cultur- und Stilperioden, auch jene, worüber die Schriftgeschichte noch schweigt, räumlich so viel Ortschaften, wie seither bei gleichartigen Unternehmungen selten einem Bande, geschweige einem Hefte zugemessen sind, sachlich ausser den vorfindlichen auch untergegangene und verschleppte, neben den kunstreichen auch historische Denkmäler sowie einschlägige Stücke der privaten und öffentlichen Sammlungen. Konstanz und die Reichenau bieten allein für das Erwachen und Erstarken der christlichen Kunst einen sehr ergiebigen, man möchte sagen, reichhaltigen Boden, Kloster Salem und die Reichsstadt Ueberlingen herrliche Denkmäler des Mittelalters und der Neuzeit, und im weiteren Kreisgebiete häufen sich grosse und kleine, kunstreiche und handwerkliche Stücke in solcher Masse und Mannigfaltigkeit, dass der Erforschung, Beschreibung und Erklärung eine ebenso lehrreiche, als schwierige Aufgabe erwächst, welche in richtiger Lösung der kunstliebenden und forschenden Welt einen hohen Gewinn verspricht. Die vorhistorischen, römischen und germanischen Funde sind selten (wie S. 57, 65, 589) der näheren Beschaffenheit und Zeitstellung nach eingeführt und daher schon weder für die ältere noch für die jüngere Ortsgeschichte ausgebeutet. Für Mittelalter und Neuzeit sprengt sich die enge Grenze der »Baudenkmäler«, welche leider wohl gleichartigen Publicationen als Hauptaugenmerk vorschwebte, schon im Titel zu Gunsten (der) Kunstdenkmäler ohne Ausnahme.

Glücklich ist die Massnahme zu nennen, dass für ein so weit ausholendes Werk, welches nämlich in allerhand Kunstzeiten, Werkweisen und Formen, in die dunklen und abseitigen Gänge der örtlichen und allgemeinen Geschichte schlägt, gerade der Mann gewählt wurde, welcher vermöge seiner bewährten Kenntnisse, seiner Arbeitskraft und seines Wohnsitzes dazu berufen erschien, dass die Behörden, Vereine und ein dichter Kreis von Forschern und Localhistorikern ihm ihre Vorarbeiten, Sammlungen, Notizen und Zeichnungen dafür überantworteten. Unzugängliche und unerreichbare Stücke begegnen

uns als Ausflüsse der ausgefüllten Fragebogen — ganz richtig, wenn wie S. 473, 588 über die Quelle kein Zweifel bleibt. Auch tadeln wir das Verfahren nicht, dass hier (vgl. S. VI) ganze Denkmäler-Gruppen von Vor- und Mitarbeitern gegeben sind, zumal deren Fachkunde über jeden Einspruch erhaben ist.

Im Allgemeinen jedoch können wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass ein Bearbeiter bei keinem einzigen Werke auf den Augenschein verzichte, weil dadurch unstreitig die Gesammtdarstellung an Harmonie gewinnt und insbesondere bei monumentaleren Werken die ästhetische und die volksthümliche Wirkung, welche allerdings leicht ausser Acht gelassen wird, nach dem alleinigen oder vielmehr nach dem einheitlichen Maassstabe des Bearbeiters hervortritt. Sonst lässt sich für die Vorarbeit folgende Regel aufstellen: von Geschichts- und Kunstfreunden, Ortskennern, Zeichnern, Dilettanten erwartet der Bearbeiter Winke und Hinweise, geschichliche Erläuterungen, örtliche Benennungen, Zeichnungen, Maassangaben — allein die gelieferten Zeichnungen und Beschreibungen, oft auch die Inschriften hat er regelmässig vor den Denkmälern selbst nachzuprüfen, wenn sie nicht von Kunstforschern und Fachleuten herrühren. Auch solchen Helfern, welchen der Ruf die Befähigung zuerkennt, erscheinen nicht selten die werthvollsten Stücke werthlos und umgekehrt — es kommt ja vor, dass unter der Blende des verflachten akademischen Geschmackes Erzeugnisse der Kleinkunst oder der letzten Jahrhunderte und nicht minder die Bruchstücke und Abfälle bei sogen. Kirchenrestaurationen kaum beachtet oder gar verachtet werden.

Litteratur und Quellen, auch archivalische, fliessen reichlich, die Litteraturangaben, welche sich sonst auf bescheidenen Raum zurückziehen, bilden hier bei den vornehmeren Oertlichkeiten gleichsam das Thor der Darstellung oder repetiren wohl noch im Texte — stets in auffälligen Schriftzügen — und umfassen auch die abgeleiteten Werke und Stellen.

Wir erhalten in der Vorrede (S. VIII) die Versicherung, dass in der Erhebung des Materials die möglichste Vollständigkeit erstrebt sei, und können billigerweise nicht mehr verlangen, als dass der Bearbeiter eben in der Ortschaft, an dem Platz oder dem Punkte, wo die Bearbeitung des Textes, oder ein Wink von aussen, oder ein anderes Anzeichen ein irgendwie einschlägiges Stück erwarten oder vermuthen lässt, Umschau halte und die Sache bestimmt erledige. Dann sind baldige und auf die Dauer beträchtliche Nachträge nicht zu befürchten, geschweige ein völliges Uebersehen von ganzen Dörfern, wie es bei den »Baudenkmälern des Regierungsbezirkes Wiesbaden« untergelaufen ist. Was die Behandlung des Materials betrifft, so stellt der Verfasser uns im Vorworte eine gewisse Ungleichheit in Aussicht, nämlich (S. VII) »bei ganz hervorragenden Denkmälern, wie dem Konstanzer und Freiburger Dom . . . . den Versuch einer erschöpfenden Darstellung« — im Uebrigen, also bei den massenhaften Gross- und Kleinwerken hat er »das Charakteristische der einzelnen Monumente und ihrer Kunstformen« ins Auge gefasst, um »allen denjenigen, welche auf dem weitschichtigen Gebiete der Kunstgeschichte wie des Kunstgewerbes Untersuchungen anzustellen wünschen, die nöthige Orientirung und die wichtigsten Anhaltspunkte an die Hand zu geben«.

Ein gleiches Maass der Beschreibung lässt sich selbstredend nicht überall anwenden, je nach dem Werthe des Gegenstandes, je nach der Schwierigkeit der Beschreibung oder historischen Beurtheilung, je nach den vorfindlichen Nachrichten, wird hier eine ausgiebigere Darstellung eintreten als dort, auch wenn man dem Kiel streng die Zügel anlegt; insbesondere wird sich dieselbe verkürzen, der Beweis doch durchfühlen lassen, wenn das Denkmal bereits einer ausreichenden Würdigung unterworfen worden ist. Keineswegs möchte ich letztere zu Gunsten hervorragender Denkmäler den kleinen oder sogen. Durchschnittswerken vorenthalten und das schon aus dem Grunde nicht, weil gerade in der örtlichen Denkmälerkunde die nächste und oft die einzige Möglichkeit gegeben ist, dieselben aus den Verstecken zu ziehen und für alle wissenschaftliche Ausbeute der Zukunft zu retten, zumal ihnen vorab die Verschleuderung und der Untergang droht; hervorragende Werke finden eher Schutz und Anerkennung, ihre Bearbeitung eher Aufnahme in Zeitschriften oder gar in Sonderpublicationen.

Also wir erwarten im vorliegenden Werke von der Masse der Denkmäler jedenfalls noch das »Charakteristische« und dies besagt uns, den Sinn des Wortes scharf genommen, mehr als die »wichtigsten Anhaltspunkte« für neue Untersuchungen. Wenn bei solchen Unternehmungen von vornherein auf neue Untersuchungen gerechnet wird, so kann der Bearbeiter füglich allerlei Mängel und Schwächen der Darstellung mit dieser Rechnung decken, »so ist kein Ende abzusehen von den Untersuchungsreisen und Specialarbeiten in Bezug auf ein Denkmälergebiet, wofür eine specielle Denkmälerkunde ausgearbeitet und gedruckt ist. Die Forscher bestimmter Denkmäler und Alterthümer, bestimmter Kunstzweige und Stilzeiten müssen dann das behandelte Revier noch einmal besuchen, die Untersuchungsreisen müssen in demselben Lande und oft nach denselben Orten wieder und wieder unternommen werden.« Mit anderen Worten: Wiederholungen über Wiederholungen, Monographien über Monographien ohne Ende! Solche Unzuträglichkeiten werden möglichst vermieden oder beschränkt, wenn die Denkmälerkunde das leistet, was sie soll, wenn sie so umsichtig und accurat, als es zur Zeit angeht, die Denkmäler heranzieht und nach ihren Eigenthümlichkeiten wiederspiegelt. Ist sie einmal einem Reviere beschieden, so können noch viele Jahrzehnte, ja verschiedene Menschenalter vergehen, ehe sich die Forschung wieder darum kümmert — und wo mögen dann die Werke und besonders die Kleinwerke sein, welche von Haus aus nicht gehörig berücksichtigt und obenhin beurtheilt sind?

Dies beiläufig. Auch die Art, wie die Denkmäler hier ausgewählt und beleuchtet sind, zeigt gewisse Unebenheiten. Da sind z. B. (S. 272) unter Konstanz das städtische Giesshaus, die »Kuh«, das frühere geistliche Gefängniss, die grosse Metzig, die Brotlaube und das 1557 ihr angebaute Narrenhäuslein als zerstörte Gebäude, S. 295 bürgerliche Häuser, S. 301 (bis auf eines) viele Epitaphien verzeichnet — und von dem monumentalen Charakter verlautet so wenig wie von dem künstlerischen. S. 28 sind Nachrichten zur äusseren Geschichte von Klöstern beigebracht, deren Denkmälernachlass gleich Null oder nicht

viel mehr ist; es sind die Seiten 104—132 mit Regesten bezüglich des Konstanzer Münsters gefüllt, wovon einige mehr mit der Kirchengeschichte, als mit Bau- und Kunstwerken zu thun haben. Darunter befinden sich auch die neuesten Gutachten der Bautechniker, deren Uneinigkeit wir glücklicherweise den Aufschub der Restauration und hoffentlich noch die Erhaltung der neuzeitlichen (historisch gewordenen) Zuthaten lebendiger Stilzeiten verdanken; es sind wiederholt die Belege aus den Schriftquellen in der Originalsprache, S. 104 sogar aus einer späten, fadenscheinigen Quelle in ganzer Breite, selten wie z. B. S. 73, 301 im Auszuge hergesetzt, bereits gedruckte so gut, als ungedruckte (z. B. S. 211); es sind, was uns bislang in keinem Denkmälerwerke vorkam, S. 211—219 alte Inventarien, S. 196—203 auch handschriftliche Legenden von untergegangenen Epitaphien aufgenommen; wer diese umfassenden Einschaltungen sieht, wiederholt mit uns gewiss einen schon oft geäusserten Wunsch: würden doch derlei Actenstücke in einem besonderen (Quellen-) Archive publicirt und daraus erst die wirklich kunsthistorischen Bestandtheile für die Denkmälerkunde und andere Wissenszwecke verwerthet.

Es sind weiterhin zahlreiche Inschriften beigebracht, dann in der Zeilenfolge der Originale, dann, was nicht soviel Raum kostet, an einander geschlossen mit Angabe der Zeilenenden; dann sind die Abkürzungen (z. B. S. 157, 160) beibehalten, dann (S. 162, 185, 220) aufgelöst, S. 170 sind Zeilenenden und Abkürzungen in ein- und demselben Schriftstücke angewandt, S. 157 die letzteren theils erhalten, theils aufgelöst; es sind die Beschreibungen der ausgezeichneteren Werke mit den Urtheilen der Vorarbeit durchsetzt, und diese wohl gar im Zusammenhange wie Quellenstellen aufgefasst — S. 246 ganz richtig, weil hier ein Kunstverständiger sich über verschwundene Werke äussert; es sind endlich bei gewissen Denkmälern oder besonderen Anlässen äussere Ereignisse, welche sich an ein Denkmal knüpften (S. 250) oder biographische Angaben über den Stifter einer Sammlung (S. 281) beigefügt, es sind (S. 349) die Erläuterungen zu einem Reliquienbehälter sogar auf das litterargeschichtliche Gebiet ausgesponnen; es sind auch Vergleiche mit verwandten oder auswärtigen Denkmälern und Gegenstücken (S. 107, 613) angestellt, Seitenblicke auf die Spuren eines Künstlers ausserhalb der Kreispfähle (S. 119) geworfen und im Texte wohl gar (S. 98, 109) förmliche Auseinandersetzungen mit anderen Forschern vorgenommen — dieser Aufblick vom nächstliegenden Vorwurfe und die ausführliche Schilderung des Konstanzer Domes spotten mit Recht jenen Anschauungen, wonach die Monumentalbestände eines Kreises nicht in ihrer Wechselwirkung mit der allgemeinen Kunstbewegung zu betrachten seien; wie geistlos und langweilig wirkt doch eine Darstellung ohne jegliche Umschau auf örtliche Verwandtschaften, wie elend fällt sie aus, wenn etwa ein Filialverhältniss gar übergangen wird. Kein redlicher Forscher wird es sich nehmen lassen, so weit zu blicken, als ihm zur vollständigen Klarlegung des Einzelwerkes geboten erscheint, und seine Gedankenoperation wenigstens merken lassen; darin liegt doch der geistige Reiz der Arbeit, die Belehrung und der Genuss der Leser!

Wir kehren zu unserem Denkmälerwerke zurück und da steht den an-

gestrichenen Ausführlichkeiten wieder und wieder ein auffallendes Sparen mit Worten und Druckpapier gegenüber. Historische Vorbemerkungen, welche auf den früheren oder gegenwärtigen Kunstbestand überleiten, sind den kleineren Plätzen und oft genug auch den Kirchdörfern versagt, bei letzteren jedoch (vergl. Ehingen S. 16) fast durchgängig die Heiligenpatronate vermerkt, und diese anscheinend niemals, wie anderwärts so häufig, im Laufe der Zeiten verändert. Marmor's Nachrichten über Konstanzer Künstler [1]) finden sich nur mit Auswahl verwerthet, die Denkmälerbeschreibung fällt an manchen Stellen dürftig, zu dürftig aus; z. B. (S. 206 »guter Thürbeschlag an der Thüre«, S. 383 »leidlich gutes Vortragekreuz aus vergoldetem Messingblech«, S. 489 »an der Südseite des Langhauses Sonnenuhr«, »die Kirche bewahrt (S. 50) eine namhafte Anzahl (ca. 15) von Epitaphien, welche grösstentheils der Familie von Hornstein angehören« — das ist alles. Man begreift nicht, warum die Thürme so häufig (S. 378, 390, 466, 470, 472, 474, 548) mit dem unbestimmten Prädicate »alt« verlieb nehmen müssen, oder wenn eine allgemeine Bau- und Stilzeit beigefügt ist, diese stellenweise noch (S. 383, 417, 505, 514) mit einem »vielleicht«, »wohl noch«, »scheint« oder endlich wie S. 72, 494 mit einem Fragezeichen ? behangen ist. Selbst das Bildliche lässt sich stellenweise nicht kürzer abthun, als es hier geschieht. Von einem »Cyclus Konstanzer Gemälde« (1472) erfährt man S. 186—188 die Disposition und sieht sich dann bezüglich der »in ihrer Art tüchtigen und besonders ikonographisch bemerkenswerthen . . . Bilder« auf eine anderweitige Beschreibung hingewiesen. Ist doch den altberühmten Oberzeller Wandgemälden (S. 369) nicht viel mehr, als der Raum eines vollen Blattes bescheert, und die Stelle einer (kurzen) ikonographischen Erklärung vertreten ihre Inschriften. Wer auch die historischen Erläuterungen, welche den einschlägigen Denkmälern anderwärts gewidmet wurden, hier ungern mit dem ganzen Apparate wiederholt sieht, wird doch schwerlich auf die Resultate und die anklingende Argumentation verzichten. Man trifft hier (S. 243) das Petershauser Sacramentar am richtigen Platze — doch nur mit dem Hinweise auf den heutigen Fundort (Heidelberg) und eine bevorstehende Publication — da konnte man auch am Ende den Zusatz einer alten Beschreibung und der Litteraturangabe missen. Auch von den Architekturen, welche durchgehends bevorzugt erscheinen, gehen meines Erachtens einzelne für die Zwecke des Werkes zu leer aus, die denkwürdigsten nicht ausgeschlossen. Von der Krypta des Domes zu Konstanz, wie von jener zu Oberzell, von ihren Säulen und Wölbungen suchen wir vergebens ein Abbild, ebenso von den Stildetails der Klosterkirche zu Salem; die landesüblichen »Zopfbauten« sähe man auch um so lieber in einem charakteristischen Muster veranschaulicht, als von ihren grossen und kleinen Formen nichts verlautet. Sinds denn alle Vierecke — dann einmal ein Geständniss — sind sie alle ohne Thürme und in Ausnahmsfällen diese ohne eine ein- oder mehrfache Zwiebelspitze? Immerhin sind so »unbedeutende« Erbtheile lautere Zeugen der Culturgeschichte und diese doch schliesslich das Ziel

---

[1] Correspondenzbl. d. Gesammt-Vereins, XIII, 55 ff.

aller Geschichtsforschung, oder räumt (S. 38) die Charakteristik: »Zopfbau ohne Werth« gar ein, dass es auch Zopfbauten von formellem oder historischem Belange gibt? Erfreuen sich doch sonst schlichte Baudetails und Burgenpläne, dreimal sogar Quadern und Quaderverbände einer Illustration.

Von den 180 Illustrationen kommen nur 21 auf Gegenstände der letzten Jahrhunderte und der Kleinkunst, mehrere davon zugleich auf Bautheile und allein 10 auf Eisengitter, wofür oft die Buchzierden die Vorlagen abgaben. Kleinwerke sind sonst in Hülle und Fülle angeführt, aber leider nicht selten die überall unentbehrlichen Maasse, das Material, die Form und Zeitstellung oder bei jenen von Sammlungen die Herkunft vergessen, welche oft an historischer Tragweite dem Funde selbst gleichkommt. Wieder und wieder legt uns ihre Ueberschau die Frage nahe: sollte dies oder jenes Stück nicht noch Marken oder eine merkwürdige auch der heutigen Kunstübung nützliche Technik besitzen? So findet sich einfach angezeigt: »spätgothisches Rauchfass« (S. 306), »Silberbeschlag eines Messbuches, silberverziertes Rauchfass« (S. 223), »geschnitzte Pulverhörner, mehrere kleine gothische Truhen, Stickereien aus . . . Salem . . . Ofenkacheln aus Konstanz« (S. 280), grosse Anzahl guter alter Stühle. »Einiges Zinkgeschirr« (S. 303), »Vortragekreuz, späte und sehr einfache Arbeit« (S. 377), (S. 280) »Buchdeckel aus Elfenbein . . . mit Grablegung Christi und Kreuzabnahme (12. Jahrhundert)« — nichts mehr? Was ist gewonnen mit der Notiz: »Einiges aus Möhringen stammende besass . . . Scheffel in Karlsruhe« (S. 41) oder mit Aufzählungen wie S. 283? Von den Glocken, die doch wohl nur zu einem kleinen Theile unzugänglich (vergl. S. 298, 299) sind, erfahren wir oft nur ihr Vorhandensein — trotzdem sie gerade hier eine sorgfältige Berücksichtigung verdient hätten, weil ausser ihnen seit der Herstellung der Kupfermedaillons am Dome zu Konstanz, also seit dem 10. oder 11. Jahrhunderte (S. 106, 160) eine glänzende Reihe von Bronzeepitaphien, noch 1682 ein Figurenguss der (S. 128) und um dieselbe Zeit ein Bronzecrucifix (S. 96) die regste Uebung der Giesserei vermuthlich im Zusammenhange mit Zürich bekunden, dessen Sohn Balthasar Keller 1699 noch das grossartige Standbild Ludwigs XIV. in Paris ausführen musste. Im Anschlusse an die Schweiz blühte hier offenbar auch die Töpferei (Hafnerei) und mir will bedünken, dass wenigstens eine Skizze der örtlichen Kunstgewerbe nach Entstehung, Formen, Technik und Meistern einer Denkmälerkunde ebenso gut anstehen würde, als die Beigabe von schriftgeschichtlichen Quellen. Wenn mit den Werken fleissig nach den Meistern geforscht wird, erhält in der Denkmälerkunde auch die allgemeine Künstlergeschichte einen breiten und festen Fuss.

Allein meine Einwendungen treffen zugleich die Methode der Veröffentlichung und zwar nach dem Maasstabe der Grundsätze, von denen ich schon mehrere bei der Beurtheilung der Lotz'schen Baudenkmäler des Regierungsbezirks Wiesbaden ausgesprochen habe[2]). Zur Ergänzung füge ich

[2]) In den (Bonner) Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden 1881. H. 71. S. 137—151.

hier hinzu: jene Grundsätze einer gleichmässigen Behandlung aller Denkmäler bedingen, wie ich gern eingestehe, zwar einen erheblichen Aufwand an Arbeit, Kosten und Zeitdauer — allein sie bieten, abgesehen von anderen Vortheilen, die einzige Gewähr, dass ein Denkmälerwerk nicht in die Hände Unberufener falle oder gar in eine dilettantische Beschäftigung oder ein Beauszugen der Fragebogen aufgehe. Ueber die Fülle des Stoffes zumal der Kleinwerke wird man doch ebenso wenig klagen dürfen und wollen, wie der Botaniker über sein Pflanzenheer. Sollen und müssen durchgreifende Erleichterungen und Beschränkungen eintreten, so unterscheide man zwischen der Erhebung des Materials und der Publication, oder man sorge zunächst für möglichst vollständige und den Individuen nach exacte Aufzeichnungen und lasse sie langsam zur Publication reifen; steht dieser wieder die Kostspieligkeit im Wege, so verzichte man auf ausführliche Beschreibungen und, wie das ja auch mehrfach geschehen, auf Illustrationen, dafür entschädige man durch eine gemessene Einzelbeschreibung, dann ist der Statistik, der sachlichen Werthschätzung und dem Kostenpunkte am Ersten geholfen, den Forschern, Ortsangehörigen und Behörden am Ersten Genüge gethan; jede Behörde gibt doch sicher einer historischen und örtlichen Werthschätzung den Vorzug vor einer Aufzählung. Immerhin gestalte sich für die Mehrzahl der Denkmäler die Einzelbeschreibung als der Widerschein der bezüglichen Nachrichten und des Objektes mutatis mutandis nach den Gesichtspunkten, welche nunmehr für die wissenschaftlichen Kataloge der Gemäldesammlungen[3]) allgemeine Gültigkeit erlangt haben. Für die knappe Beschreibung liegen in Lotz' allgemeiner Kunsttopographie Muster genug vor. — Es bedarf hiernach keiner Worte mehr, dass Aufzeichnungen sowohl wie Bearbeitung nur fähigen und geschickten Händen anzuvertrauen sind. Diejenigen, welche meine Grundsätze nicht theilen, werden also auch meine Einwendungen gegen das Badische Denkmälerwerk mehr oder weniger abweisen und um so lauter mit mir in dem Lobe übereinstimmen, dass die Publication zu den reichhaltigsten und mit Recht zu den gesuchtesten ihrer Art zählt, wie sie auch an übersichtlichem Drucke und splendider Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt.

Wohl auf keiner Seite werden folgende Bemerkungen Anstoss erregen. S. 83 wird die römische Niederlassung in Konstanz in Zusammenhang gebracht mit der gegen Ende des 3. Jahrhunderts vorgenommenen Grenzbefestigung — S. 103 dagegen eine römische Besiedelung des Münsterplatzes erst dem Ausgange des 4. Jahrhunderts zugeschrieben. S. 111 heisst es: »Ende 13. Jahrhunderts Schenkung des magister Ulricus de Tägerwile carpentarius Constantiensis in usum fabricae Const. (. . . .), woraus jedenfalls der Bestand einer ständigen Bauhütte hervorgeht« — schwerlich, auch wenn unter carpentarius schlechtweg (vgl. S. Brunner, Kunstgenosse der Klosterzelle I, 60) ein Baumeister verstanden wird. Denn eine Fabrik gab es bei vielen Stiftskirchen,

[3]) Vgl. die Verhandlungen des kunstwissenschaftlichen Congresses in Wien 1873 in den Mittheilungen des k. k. Oesterr. Museums f. Kunst und Industrie, VIII, 455 ff., 468.

indess bei vielen Fabriken, z. B. in Norddeutschland, keine Bauhütte. Auch lässt sich (vgl. S. 558) auf die Erwähnung eines frater Ortulfus magister operis[4]) zu Salem (1264) höchstens die Vermuthung einer klösterlichen Bauhütte stützen und diese bedeutete nichts mehr, als Bauleute unter dem Gebote eines Klosterbruders. Oder sind überhaupt bürgerliche Steinmetzverbände, losgelöst vom Maurergewerbe, vor dem 14. Jahrhundert nachgewiesen? S. 111 wird ein Regest c. 1138—1165 bezüglich des Konstanzer Domes von der Anmerkung begleitet: »Interessant ist jedenfalls die Notiz betr. der Teppiche, mit denen der Chor ausgehängt wurde« ... Aber rühmte sich nicht schon die Klosterkirche zu Petershausen als Geschenke Gebehard's praeclara et honorifica mobilia ornamenta, zumal dorsalia serico facta ... tapetiolum unum? (Mone, Quellen I, 129, 131.) S. 283 wird die räthselhafte Inschrift einer Elfenbeinschnitzerei besprochen und deren Deutung als »willkürliche Füllung« wie auf den messingnen Taufbecken des 14. Jahrhunderts bezweifelt. Diese gehören erst dem 15. bis 17. Jahrhunderte (Otte, K. A. A [5] I, 434) und ihre fragliche Schrift entspricht allerdings oft den rein decorativen Zeichenreihen[5]) auf Gewandrändern der polychromen Schnitzbilder des Spätmittelalters. Ist der S. 125 zum Jahre 1520 genannte Meister Hans der Orgelmacher, welcher ein theures und daher ein aussergewöhnliches Werk zu Konstanz aufstellte, etwa jener Hans Suess, Bürger zu Köln, welcher sich 1516 zur Ausrichtung eines Werkes zu Strassburg aufhielt, und von dort den Kirchmeistern zu Calcar die baldige Erfüllung seines Vertrages versprach und ihnen inzwischen seine Diener Arnd und Franz empfahl? (Organ f. chr. Kunst (1868) XVIII, 252.) S. 277, 278, 298 und sonst trägt auch das Bildwerk irrig die Charakteristik »spätgothisch«, als ob noch im Spätmittelalter die Architektur die Leitung der Künste gehabt habe (vgl. A. Springer, Zeitschr. f. b. Kunst, XV, 346, Bonner Jahrb. H. 71, 147). Die beharrlich wiederkehrende Bezeichnung »Zopf, zopfig« muss hier wohl keine bestimmte Stilzeit, sondern dasselbe bedeuten, wie einst nach Goethe's Aussage »gothisch«; daher: »modern, zopfig« oder »moderner Zopf« (S. 6, 27), »verzopftes spätgothisches Rippengewölbe« (S. 306), »alter zopfiger Baurest« angeblich aus der Merovingerzeit (S. 43). — Sonderbar klingen auch folgende Angaben: »Rococo-Reliquiar (1619)« S. 5, »Holzhaus von 1696 mit hübscher Renaissancedecke« (S. 58), »Kapelle, Rococo, über dem Eingang die Jahreszahl 1702« (S. 484). — Das »Couvert silbervergoldete Teller mit Messkännchen, vortreffliche (doch wohl nach dem Stempel?) Augsburger Arbeit (Marke I M)« (S. 95) wird, da weitere Stil- und Zeitangaben fehlen, wegen der Belobung der Blüthezeit der Augsburger Goldschmiede angehören und dann laut den Marken dem Meister

---

[4]) Woltmann nennt den Magister operis im Repertorium f. Kunstw. I, 263 f. den Werkmeister d. h. Architekten, obschon er an derselben Stelle den Magister operis Konrad Oleyman zu Strassburg auch als appreciator, procurator und magister fabrice charakterisirt findet.

[5]) Nichts sagende Schrift auf den älteren Nürnberger Getons bei J. Neumann, Beschreibung der Kupfermünzen. Prag (1888) V, 436 ff., vgl. noch U. F. Kopp, Bilder und Schriften der Vorzeit (1821) II, 41 ff., der die Bachenschrift chaldäischen Ursprungs nennt.

Jobst Mair (aus Regensburg, vgl. A. Buff in der Allgemeinen Zeitung 1887, S. 3802); dagegen dürften die beiden S. 208 angeführten schönen Barockarbeiten derselben Kunststätte mit den Marken I . L schwerlich mehr auf einen Lenker zurückgehen. — S. 614 unter Ueberlingen war eine Bestätigung oder Wiederlegung am Platze, dass die Kusstafel »eine vorzügliche Renaissancearbeit« aus Augsburg und zwar von M. Walbaum stammt. (Vgl. Bucher, Gesch. der techn. Künste II, 317.) — Am Dome zu Konstanz reichen bekanntlich auf das Jahr 1000 zurück die Krypta, sodann, wie Kraus jetzt entdeckt hat, drei Medaillonbilder in vergoldetem Kupfer aussen an einem Giebel — höchst seltene und merkwürdige Werke; denn die Metallzierden (Steine) und Farben des altdeutschen Holzbaues (A. Göller, Entstehung der architekton. Stielformen, 1888, S. 172, 458) gehen hier (wohl zuerst?) auf den kunstreichen Steinbau über, um gegen 1200 mächtig nachzuleuchten an einigen Kirchen zu Soest (vgl. Deutsche Bauzeitung, 1887, Nr. 90) und in Soester Nähe. Das Langhaus erstand in der Zeit von 1054—1089 allerdings mit so starken Umfassungsmauern, wie sie der Früharchitektur zu Corvei und Essen völlig unbekannt sind. Die Belege für die mit Eckwarzen besetzten Basen des 11. Jahrhunderts lassen sich vermehren mit v. Quast's Angaben im Correspondenzblatte, 1872, S. 20. (Vgl. Viollet le Duc, Dictionnaire de l'architecture s- v- Griffe.) Während Kraus nach Adlers Vorgange die Obertheile der Stiftskirche zu Niederzell und dann S. 364 auch die technisch damit verwandten Ostheile zu Oberzell, also Chor, Krypta und Querhaus auf die Karolingerzeit hinabführt, nahm W. Schleuning (Michaelsbasilica auf dem h. Berge bei Heidelberg 1887, S. 34) schon gegenüber dem fundamentalen Bautheile der Krypta folgenden Standpunkt ein: »Die Datirung der letzteren (also der Unterkirche) auf 890, wie Adler sie vorschlägt, erscheint schwer vereinbar mit der Gesamtanlage, welche um das Jahr 1000 ihre genauen Analoga, in Constanz sogar bis auf gewisse Eigenthümlichkeiten der Gewölbeconstruction, wiederfindet. Das gleiche System der Capitellbildung (der Krypta) weist übrigens das Schiff der Oberzeller Basilika in verschiedenen Varianten auf, die theils mehr dem Würfelcapitell, theils dem byzantinisirenden sich anschliessen. Bei fast allen ist eine entschiedene Befangenheit und die Gebundenheit an die Trapezform durchzufühlen, wie sie in zwei, durch ein volles Jahrhundert getrennten Perioden mindestens merkwürdig wäre. Auch fällt die von Adler verzeichnete Thatsache auf, dass nicht nur die Krypta, sondern sogar die Eingänge zu ihr in das Felsgestein hineingearbeitet sind, was bei einem Neubau wohl kaum geschehen wäre und nur . . . im Gebundensein an ein bereits bestehendes Höhenverhältniss, mit anderen Worten, in nachträglicher Einbringung der Krypta, ihre Veranlassung finden würde.« Ohnehin begegnet einem ungetheilten Beifall auch die Annahme (S. 359) nicht, dass zu Niederzell die beiden über den Nebenapsiden sich erhebenden Glocken(?)thürme schon dem ursprünglichen Baue um 800 zugehören. — Die Herleitung der Krypta zu Burgweiler aus dem 10. Jahrhunderte (S. 424) war, trotzdem auch im Gebiete des Mittelrheines Gurtengewölbe im Anfange des 11. Jahrhunderts vorkommen (Schleuning S. 20, 21), ohne Frage näher zu begründen.

J. B. Nordhoff.

Architektur.

Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Mit 22 Abbildungen. München, Theodor Ackermann, 1888, VI und 135 S.

Aus dem Zusammenhange umfassender Untersuchungen, von denen ein Theil unter dem Titel: »Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur« (München 1886, Dissertation. als Manuscript gedruckt) bereits veröffentlicht wurde, während eine weitere Publication aus dem nämlichen Gebiete, wie es scheint, noch bevorsteht, greift der Verfasser ein enger begrenztes Thema heraus: die Auflösung der Renaissanceformen, und zwar der italienischen, in die Formen des Barock. Er sucht die Methode und die Gesetze dieses Ueberganges darzustellen, wobei er von vornherein erklärt, dass es sich hier nicht um eine Ausartung des strengen Stiles handelt, sondern um eine Umbildung eben dieses Strengen in ein Freies und Malerisches. Als Operationsfeld dient ihm dabei der römische Barock; denn in Rom erlebte die Renaissance ihre reinste Abklärung, und wurde auch in Rom vom Barock am ehesten, zugleich am gründlichsten verdrängt. Die Bauwerke, welche in Betracht gezogen werden, gehören nur der ersten Periode des Barock an (c. 1520—1630); als Ausgangspunkt wird Bramantes »Ultima maniera«, welche schwer und gross ist, als Endpunkt der Untersuchung die Thätigkeit des tüchtigen Giov. Batt. Soria († 1651) angenommen. Kurze Charakteristiken der berücksichtigten Meister geben eine vorläufige Orientirung und laufen auf den Nachweis hinaus, dass der Barock sich mit vollem Bewusstsein von der Antike, als einer beengenden Regel, abwandte, und das ihm eigenthümliche Princip für das allein berechtigte erklärte. — Nun folgt im ersten Abschnitt zunächst eine Definition des »malerischen« Stiles in der Malerei, welche zu der unbestreitbaren Schlusswendung führt, dass jener Begriff in seiner Allgemeinheit keineswegs im Stande sei, die Architektur des Barock zu fassen. Es werden desshalb »die allgemeinen formbedingenden Gesichtspunkte« der letztern anderswo gesucht, und in der Steigerung der Grössenverhältnisse bei vereinfachter Composition, in der Betonung des Eindruckes der Schwere, in der Erweichung der Masse, d. h. in der unvollkommenen Differenzirung der Formen, der Vermeidung harter Ecken, der Vervielfältigung der Motive, ferner in dem gesteigerten Element der Bewegung gefunden. Vorzüglich dieses letzte Element verleiht dem Barock seine Eigenthümlichkeit: es äussert sich in der verticalen Composition als schliesslich beruhigter Hochdrang, in der horizontalen als rhythmische Steigerung nach der Mitte zu. Die Motive der Spannung (durch »unbefriedigte« Proportionen und Formen), sowie diejenigen der Unübersehbarkeit durch Deckung und Anwendung von Helldunkel (in Innenräumen), schliessen sich ihm mitwirkend an. Im Gegensatz zu der vollendeten Proportionalität der reinen Renaissance (Alberti: finitio), wie sie noch an der Cancellaria erscheint, wagt der Barock mit Vorliebe Dissonanzen, und schafft sich den Ausdruck nicht eines Seins, sondern eines Werdens.

Die Gründe dieser erstaunlichen Stilwandlung sollen dann im zweiten Hauptabschnitt dargelegt werden. Nachdem er mit wohlthuender Schärfe

unter einer Anzahl von landläufigen Phrasen über die Harmonie eines Stiles mit dem Geiste seiner Zeit aufgeräumt hat, eröffnet der Verfasser seinen Standpunkt in dieser schwierigen Frage. Von dem Gedanken ausgehend, dass der Mensch jeden Gegenstand nach der Analogie seines Körpers beurtheile, stellt er den Satz auf, dass die Architektur der Ausdruck ihrer Zeit ist, insofern sie das körperliche Dasein der zeitgenössischen Menschen, »ihre bestimmte Art, sich zu tragen und zu bewegen«, zur Erscheinung bringt; so entspreche der charakteristischen Haltung der schlanken, gespannten, gothischen Menschen das Wesen gothischer Bauwerke u. s. w. Und die Technik schaffe niemals einen Stil von sich aus, sondern für jede Kunst sei ein bestimmtes Formgefühl das Primäre. So wird nun zur psychologischen Erklärung der Barockarchitektur die Auffassung des Barockzeitalters vom menschlichen Körper herangezogen; und aus dieser, sowie aus der damaligen Poesie, der Satz gewonnen, die Künste des Barock strebten, im Gegensatz zu denen der Renaissance, weniger nach Anschauung, als nach »Stimmung«; und letztere werde, da sie vorzüglich auf ein »Aufgehen im Unendlichen, Sichauflösen im Gefühl eines Uebergewaltigen und Unbegreiflichen« ziele, am besten eben durch die hervorgehobenen Kunstmittel des Barock erzeugt. — Leider ist dieser ebenso interessante, als für das Thema wichtige Theil des Buches entschieden skizzenhaft gehalten. Zwar wird der Leser auf die erwähnte Dissertation verwiesen; aber diese im Buchhandel nicht existirende Schrift steht Wenigen zu Gebote, und die gegebenen, flüchtigen Andeutungen lassen doch manches an Klarheit zu wünschen übrig. Vor Allem scheint mir der Kern der Frage gar nicht angefasst zu sein: warum nämlich das Zeitalter der Gothik oder dasjenige des Barock sich die menschliche Figur in der Plastik und in der Malerei so oder so vorstellt; und inwiefern der betreffende Ausdruck der Körperlichkeit mit der Stimmung des betreffenden Zeitalters zusammenhänge. Was hierbei vorgebracht wird, steht in keinem Verhältniss zur Wichtigkeit dieses Gegenstandes für das Buch; und so begegnen wir einer Analogie zu dem Mangel so vieler ästhetischer Schriften, die uns eine scharfe Erklärung etwa des Begriffes des Schönen oder Wohlgefälligen, mit dem sie fortwährend arbeiten, im Grunde schuldig bleiben.

Der letzte Abschnitt endlich, welcher fast die Hälfte des Buches für sich beansprucht, beschäftigt sich mit der Analyse der barocken Architekturtheile für den Kirchen- und Palastbau, für die Villen und Gärten. Er ist wie die Einleitung und der erste Abschnitt ungemein übersichtlich angelegt und auf Grund eingehender Denkmälerkenntniss ausgeführt. Die Eintheilung des Ganzen in scharf hervorgehobene Paragraphen und Absätze — welcher die Einrichtung von Burckhardt's »Geschichte der Renaissance« als Muster gedient haben mag — erleichtert wesentlich die Auffassung der mannigfaltigen Beobachtungen und Gedanken. Das Buch ist mit etwas jugendlichem Feuer geschrieben und rechnet vielfach auf ein bereitwillig entgegenkommendes Verständniss des Lesers (S. 65: der Barock »wälzt sich . . . mit Wonne in undurchdrungener Masse«); aber es wird Allen willkommen sein, welche wie

der Verfasser den Endzweck der Kunstgeschichte in der Erkenntniss des inneren Lebens der Kunst erblicken. *W. von Oettingen.*

Plastik.

Il pergamo di Donatello del Duomo di Prato, da Cesare Guasti. Firenze, Ricci 1887. 4°. 30 S.

Die Aussenkanzel am Dom von Prato ist aus Anlass des vorjährigen Donatellojubiläums von C. Guasti zum Gegenstande der vorstehenden Publication gemacht worden, woraus wir auf Grundlage mitgetheilter urkundlicher Zeugnisse eine Reihe interessanter Aufschlüsse über das genannte Monument erhalten. Nachdem die neue Façade des Domes, deren Ausführung schon 1413 Niccolò di Piero Lamberti, der vielfach am Florentiner Dombau beschäftigte bekannte Bildhauer, mit noch zwei Genossen übernommen hatte, fertiggestellt war, wurde am 14. Juli 1428 der Vertrag für die Kanzel (»perbio«) mit dem allein gegenwärtigen Michelozzo auch im Namen Donatello's abgeschlossen. Dieselbe sollte, nach dem von beiden Meistern gelieferten Modelle, das im Wesentlichen schon in der Art feststand, wie sie bei der nachherigen Ausführung beobachtet wurde, bis 1. September 1429 hergestellt werden. Für die Abschätzung des fertigen Werkes wurde von beiden Theilen der Prateser Arzt Lorenzo d'Agnolo Sassoli (Vater des bekannten Humanisten, des Schülers und Biographen Vittorino's da Feltre) als Vertrauensmann erwählt. In einem Document vom 27. November 1428 verpflichtet sich sodann der Bildhauer Andrea di Nofri (über den wir Bd. XI S. 96 des Repertoriums einige Daten beigebracht haben) als Bürge für die beiden ausführenden Meister. Obgleich nun in den nächsten Jahren wiederholte Abschlagszahlungen an diese geleistet werden, so scheint doch bis 1433 nichts Wesentliches an dem Werke zu Stande gekommen zu sein. Denn im Frühling dieses Jahres müssen die Operai den Bildhauer Pagno di Lapo Portigiani, der in den vergangenen Jahren als Gehilfe Donatello's und Michelozzo's am Grabmal Brancacci mitgearbeitet hatte, mit Mahnbriefen Cos. Medici's und anderer angesehener Florentiner an den ersteren nach Rom absenden, um ihn zur Rückkehr und endlichen Inangriffnahme der Arbeiten für die Kanzel zu bewegen. Hiermit ist denn zugleich ein documentarisches Zeugniss für den Aufenthalt Donatello's in Rom gewonnen, der bisher nur durch die betreffende Nachricht Vasari's und die von dem Meister dort ausgeführten Arbeiten erhärtet war. — Am 27. Mai 1434 wird sodann mit Donatello allein »circha provisionem et complementum perbii fiendi et complendi per infrascriptum Donatum et alios« (worunter also seine Mitarbeiter, vor Allem Michelozzo, zu verstehen sind) ein zweiter Vertrag abgeschlossen, wonach er für jedes Relieffeld 25 Goldgulden (gleich 100 Lire) zugesichert erhält, für die übrigen Arbeiten aber die Schätzung des »Magister Laurentius«, wie im ersten Contract, vorbehalten bleibt. Es ist also unter diesem offenbar wieder der obengenannte Sassoli, und nicht — wie bisher allgemein, auch noch von den neuesten Biographen Donatello's, angenommen ward — Lorenzo Ghiberti zu verstehen. — Erst im Juli 1438 wurden die endlich nach wiederholten

Mahnungen fertig gewordenen sieben Relieftafeln an Ort und Stelle eingesetzt und im September mit den Meistern abgerechnet, die für sämmtliche Arbeiten bis dahin zusammen 2745 Lire 14 Soldi 6 Denari und ausserdem 21 Goldgulden empfangen hatten, — also etwa 35 000 Lire heutigen Geldwerthes.

Was aber jenes zweite Bronzecapitell an der Kanzel betrifft, das laut Vasari bei der Plünderung Prato's durch die kaiserl. Truppen im Jahre 1512 geraubt worden sein soll, so wird durch die von Guasti beigebrachten Documente erwiesen, dass dasselbe nie existirt hat. Die letzteren sprechen nämlich, wo es sich um die Modellirung und den Guss desselben im Jahre 1434 und um dessen Versetzung im Jahre 1438 handelt, stets nur von einem Capitell. Am 28. August 1553 aber wird von den Operai ihrem Vorstand Vollmacht ertheilt, sich wegen der Vollendung des Werkes, d. h. also wohl wegen Herstellung des fehlenden zweiten Capitells, mit erfahrenen Künstlern ins Vernehmen zu setzen. Also auch hier keine Erwähnung des einstigen Vorhandenseins eines zweiten Capitells und seiner Entwendung durch die plündernden Spanier, was doch gewiss der Fall gewesen sein würde, wenn an der Sache etwas Wahres gewesen wäre, da das Andenken an die Plünderung damals noch in frischem Gedächtniss stand.

Unter den Mitarbeitern an den Mauerungs- und Decorationsarbeiten für die Kanzel begegnet uns in den Urkunden, neben andern unbekannten Namen und neben seinem Bruder Giovanni, namentlich wiederholt der Bildhauer Maso di Bartolommeo: er arbeitet den Consolenkranz, worauf die Kanzel ruht, mauert die Dreiviertelsäule auf, die ihr Dach trägt, und fertigt die Bleibedachung für den Schalldeckel. Für den letzteren selbst werden dem Tischler Domenico di Domenico aus Prato 740 Lire bezahlt, also um 40 Lire mehr, als Donatello und Michelozzo für die sieben Relieftafeln erhalten hatten! *C. v. Fabriczy.*

Illustrazione d'una Scultura Donatellesca esistente a Solarolo di Romagna per **F. Argnani.** Faenza 1886. 8°. 16 S.

In der vorstehend angezeigten Abhandlung macht der verdienstvolle Vorstand der städtischen Pinakothek zu Faenza ein Marmortabernakel mit dem Relief der Madonna bekannt, das gegenwärtig auf dem Rathhause zu Solarolo aufbewahrt wird. Das Mittelfeld, die Madonna in Halbfigur darstellend, die das vor ihr auf einem Kissen stehende und sie mit dem einen Arm umfassende Christkind mit beiden Händen stützend festhält, wird von einer reich ornamentirten Umrahmung von Pilastern und Gebälke umschlossen. Die ersteren sitzen auf einem Sockelglied auf, während das letztere von zwei sich an einer Vase hinanschlingenden Füllhörnen, als freiem Aufsatz, gekrönt wird. Das Ganze hat eine Höhe von 1,75, eine Breite von 1,14 Meter. Wie schon aus dem Titel seiner Schrift zu entnehmen, theilt der Verfasser, gestützt auf das Urtheil des bekannten Bologneser Bildhauers Salvini und Corr. Ricci's, das Werk, welches sich ursprünglich in dem den Manfredi gehörigen Castell von Solarolo in der Nähe von Faenza befand, bis es im Jahre 1665 in das Stadthaus übertragen wurde, dem Donatello zu. Doch schon der erste flüchtige Blick auf die der Argnanischen Publication beigegebene Photographie muss

den Beschauer von der Unhaltbarkeit dieser Attribution überzeugen. Weder die Composition und die Stilformen des figürlichen Theiles, noch auch der Charakter der Ornamentation des umschliessenden Rahmens entsprechen den Begriffen, die nun doch, was beide angeführte Factoren betrifft, für die Kunstweise des Meisters feststehen. Dagegen drängt sich dem Beschauer sofort die Verwandtschaft unsres Werkes mit ähnlichen Arbeiten Antonio Rossellino's auf. Die Figuren zeigen die für ihn charakteristischen Formen — kurze, untersetzte Gestalt, runde Kopfform, starken, kurzen Hals —, das Kind, das enganliegende, durchsichtige Gewand, das er mit Vorliebe anwendet; die Madonna, wie fast alle seine h. Jungfrauen, die lose um die Taille geschlungene Schärpe und die engen Aermel, die, am Handgelenk dreifach geknöpft, von einem Knopf zum andern einen Schlitz bilden. Die Anordnung des Kopftuches entspricht derjenigen an dem Rossellino zugeschriebenen Madonnenrelief in der Ambraser Sammlung zu Wien, auch die Anordnung des Haares und das schmale Stirnband haben beide Werke mit einander gemein. Dagegen ist im Physiognomischen zwischen beiden keine Aehnlichkeit nachzuweisen. In ganz überraschendem Maasse aber finden wir dieselbe — sowohl was die Züge der Madonna als auch die des Kindes betrifft — zwischen unsrem Relief und dem Medaillon über dem Sarkophag am Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato zu Florenz. Nur erscheinen die Züge in unsrem Werke viel weniger belebt, mehr ins Starre und zugleich auch ins Breite umgewandelt, wie denn überhaupt — soweit die photographische Nachbildung ein Urtheil gestattet — in der ganzen Arbeit nicht der leichte Fluss der Hand des Meisters, sondern das stellenweise noch gebundene Können eines, wenn auch sehr tüchtigen, Schülers sich verräth, der direct nach den beiden angeführten Werken seines Meisters gearbeitet haben mochte. Auch das Candelaberornament der Pilasterfüllungen zeigt Analogie mit jenen am Grabmal in S. Miniato. Allem vorstehend Angeführten nach werden wir somit das Tabernakel von Solarolo keineswegs als eine Arbeit Donatello's, sondern, wenn nicht Antonio Rossellino's selbst, doch jedenfalls seiner Schule zu betrachten haben. Es existirt übrigens von demselben eine — mit Ausnahme des Sockelabschlusses — völlig getreue gleichzeitige Reproduction in Stucco im South-Kensington-Museum (Nr. 7622), die Robinson in seinem Kataloge der Sculpturen der genannten Sammlung — ohne ihr Original zu kennen — »als die Wiederholung eines bedeutenden Werkes eines der leitenden florentinischen Meister vom Ausgang des Quattrocento« kennzeichnete, indem er zugleich, was dessen Schöpfer betrifft, nur ganz vermuthungsweise auf »irgend eines der Mitglieder der Familie Majano« hinwies. *C. v. Fabriczy.*

Malerei.

Die Kaiserl. Gemälde-Galerie im Belvedere zu Wien. Photographische Nachbildungen von **J. Löwy** in Wien. I. Serie.

L. Scheibler äusserte in dem Artikel »Ueber altdeutsche Gemälde in der Kaiserl. Galerie zu Wien« (Repert. X. 278) den Wunsch nach vielen Photographien von mässiger Blattgrösse und mässigen Preisen, was gewiss grosse

Berechtigung hatte. Dieser Wunsch hat nunmehr seine Erfüllung gefunden. Es liegen seit Kurzem viele gute, ja vortreffliche und trotzdem verhältnissmässig billige photographische Aufnahmen vor, die nach den wichtigsten Gemälden der Wiener Belvedere-Galerie hergestellt sind. Eine Menge von Bildern sind darunter, die vorher niemals photographirt worden sind, z. B. der sogen. Altdorfer (Nr. 1426), den Bayersdorfer, Scheibler und Wörmann für Grünewald halten (vergl. Repert. X. 282), ferner das männliche Bildniss des Hans Baldung (Nr. 1443), die drei Gemälde des Blees (Nr. 692, 693, 694). Auch Burgkmair's Doppelbildniss von 1529, ihn selbst und seine Frau vorstellend, eine Wiederholung oder alte Copie des Gemäldes, das 1766 bei G. Chr. Kilian in Nürnberg war, ist endlich reproducirt worden [1]. Noch will ich hervorheben: ein oberdeutsches Bild vom Anfang des 16. Jahrhunderts und St. Georg vorstellend, ein Gemälde, dem man bisher keinen bestimmten Namen hat geben können (Nr. 1507). Vielleicht erlaubt es die Photographie durch Vergleichungen, das interessante Bild etwas genauer zu bestimmen als bisher. Es wird erst bei der Neuaufstellung wieder allgemein zugänglich sein.

Der neu aufzustellende Kulmbach (Anbetung durch die Magier) erscheint gleichfalls im Verzeichnisse der Photographien, das, wie ich bemerken will, gedruckt vorliegt.

Unter den neu photographirten Italienern nenne ich nur L. Lotto's Santa conversazione und ein als Piombo verzeichnetes, gegenwärtig nicht aufgestelltes Gemälde (Nr. 352), das ich im Original nicht kenne. Ich gebe hier nur einige Andeutungen, die auf die Fülle dessen hinweisen sollen, was schon jetzt geboten ist. Die erste Serie umfasst 300 Aufnahmen; und weitere Serien sind in Aussicht gestellt, so dass man wohl der Rührigkeit des Photographen — es ist J. Löwy in Wien — volle Anerkennung zollen muss. Zuverlässig wird die Wissenschaft durch die neuen Aufnahmen sehr gefördert.

Auch um die kleineren Galerien Wiens hat sich der Photograph grosse Verdienste erworben, indem er endlich in denselben zahlreiche Aufnahmen gemacht hat. Einige sind auch in Heliogravure übersetzt (Verlag von V. A. Heck in Wien), z. B. H. Holbein des Jüngeren Porträt von Hermann Wedigh, einem Verwandten des schielenden Porträts in der Berliner Galerie, welches von der Berliner photographischen Gesellschaft reproducirt ist. Auch ein bisher unbeachtet gebliebenes Gemälde von Rubens ist in Heliogravure erschienen. Es ist: Faun und Bacchantin (aus der Galerie Schönborn), das eine von Rubens selbst übergangene Wiederholung jener Tafel zu sein scheint, die im Verzeichniss der im Besitz von Rubens befindlichen Gemälde aufgezählt wird [2].

---

[1] Ich möchte hier bemerken, dass die wichtigste Inschrift dieser Tafel, welche den Namen des Malers und die Jahreszahl nennt, an mehreren Stellen Ergänzungen aufweist, die aber meines Erachtens auf richtigen Combinationen beruhen. Z. B. die Jahreszahl M·DXXVI(III).

[2] Was die eben erwähnte Tafel anbelangt, die das Vorbild des Voet'schen Stiches abgegeben haben dürfte, so führt sie mich auf eine Vermuthung, die ein interessantes Gemälde in der Harrachgalerie betrifft. Es ist Nr. 130 (des alten

Hiezu kommen: Poelenburgh: Kalypso (Galerie Schönborn), Delfter v. d. Meer: der Künstler in seinem Atelier (Galerie Czernin), C. Ruthart: Thierstück (Galerie Harrach) und manche Andere. In Aussicht genommen sind: Rembrandt: Blendung Simsons (bei Schönborn), sowie Gemälde von J. Nyts, Th. Wyck, Smeet u. A. in derselben Galerie. *Dr. Th. Frimmel.*

Ad. Braun & Cie.: Die Galerie des Fürsten Lichtenstein in Wien. Paris und Dornach 1889. Lfg. 1.

Der Kunstverlag von Braun & Cie. in Dornach (im Elsass) und Paris legt die erste Lieferung einer neuen Galerie-Publication vor, welche mit besonderer Freude begrüsst werden wird, da von den Meisterwerken dieser Sammlung gute Photographien am schwersten aufzutreiben waren. Die Galerie Lichtenstein in Wien, ausserhalb Italien die bedeutendste Privat-Galerie, wird damit in höherem Maasse als bisher in den Kreis wissenschaftlicher Bearbeitung gezogen werden können. Der Schwerpunkt derselben liegt wie bekannt auf Seite der niederländischen Malerei — mit ihrer Sammlung von Bildnissen van Dijck's kann es kaum eine staatliche Sammlung gleich thun: und ebenso ist Rubens in glänzender Weise vertreten. Gleich die Blätter, welche die erste Lieferung vorlegt, führen in diesen Reichthum ein. Da ist das Bildniss der Maria Lucia von Tassis, eines der Meisterporträts van Dijck's, in welchem er hohen Zauber der Farbe in den Dienst nicht gewöhnlicher weiblicher Anmuth stellte. Wie entzückt dieses edle jugendliche Gesicht mit dem feinen geistreichen Lächeln, das nur in den Mundwinkeln spielt. Wie prächtig schillert die aus weissem und schwarzem Atlas bestehende, mit reichen Perlenschnüren geschmückte Gewandung. Und wenn nun auch die Photographie nicht die Farbentiefen so durchsichtig wiedergeben kann wie Stiche und Radirung, immerhin ist bewundernswerth, bis zu welcher Wirkungskraft das mechanische Verfahren hier gesteigert erscheint. Eine Wärme des Tons, ein Reichthum der Nüance, bei voller Treue der Tonwerte liegt hier schon vor, wie sie noch vor wenigen Jahren für unmöglich gehalten worden wäre. Von Rembrandt wird sein jugendliches Selbstbildniss geboten; hier ist der Zauber der Beleuchtung mit merkwürdiger Treue wiedergegeben worden. Die italienische Malerei ist in der Lieferung durch Fr. Francia's fein ausgearbeitetes Bildniss »eines Herzogs von Urbino« vertreten, die französische durch Chardin's liebenswürdiges Genrebild »Mutter und Sohn«.

Kataloges), welches »das Atelier der Malerei« vorstellen soll. Auf diesem Bilde, das uns thatsächlich ein Atelier vor Augen bringt, sieht man rechts in kleiner Ausführung jene Tafel stehen mit Faun und Bacchantin, die im Nachlass des Rubens erwähnt wird. (Hiemit ergänze und berichtige ich meinen Text, der im vorigen Jahre die Heliogravure nach dem Gemälde bei Schönborn begleitet hat.) Es ist auf dem Gemälde bei Harrach die Tafel und nicht die Wiederholung bei Schönborn gemeint, da das dargestellte Bild viel breiter ist als das überhöhte Bild bei Schönborn und demnach im Format mit dem Voet'schen Stich übereinkommt. — Es ist also wohl das Atelier von Rubens selbst gemeint, das auf diesem Bilde dargestellt ist. Ich möchte gelegentlich ausführlich auf diese Dinge zu sprechen kommen.

Schrift, Druck, graphische Künste.

Neue Stiche und Radirungen.

Es muss freudig hervorgehoben werden, dass in unserer Zeit der photographischen Maschinenarbeit, die in grossen Massen producirt, die Künstler sich nicht abschrecken lassen, mit Grabstichel und Radirnadel echte Kunstwerke zu schaffen. Insbesondere ist die Radirung wieder zu Ehren gekommen und ein bevorzugtes Reproductionsmittel für fremde und eigene Erfindungen geworden. Am Schlusse des verflossenen Jahres sind in dieser Weise mehrere Kunstblätter entstanden, die es uns zur Pflicht machen, die Kunstwelt mit denselben bekannt zu machen. Nach Rembrandt sind zwei Bildnisse zu verzeichnen. Das eine, des Meisters Eigenbildniss aus dem Belvedere in Wien, ist von H. Struck radirt, einem talentvollen Schüler von Prof. Unger, der dasselbe Bild für das Wiener Galeriewerk in kleinerem Maassstabe ausgeführt hat. C. v. Lützow setzt das Bild in die Zeit nach den trüben Erfahrungen, die der Meister gemacht hat, ohne in seinem künstlerischen Schaffen dadurch sich hemmen zu lassen. »Wie er so vor uns steht, mit dem durchfurchten, aber kraftvollen Antlitz, das unzählige kleine Reflexe, Streiflichter und Halbschatten wunderbar umspielen, den forschenden Blick nicht ohne einen leisen Ausdruck von Wehmuth auf uns gerichtet, die beiden Hände in den Gurt gesteckt, ist er ganz das Bild des schwergeprüften, resignirten und doch fleissigen, unverdrossenen Mannes, wie Sandrart ihn nennt.« Struck ging mit grosser Pietät an seine nicht leichte Aufgabe und hat ein Werk geliefert, das uns treu das Original vermittelt. Nur die Schatten des unteren Theiles dürften etwas durchsichtiger sein, welche Bemerkung aber nicht dem Radirer, sondern dem Drucker gilt. Der Künstler weilt eben in St. Petersburg, um daselbst Bilder nach Rembrandt zu radiren, und wir haben darum von ihm Treffliches zu erwarten. Uebrigens liegt ein Bild der Eremitage in einer vorzüglichen Radirung vor uns. M. Hentschel, ein Schüler von Prof. Kräutle in Stuttgart, wählte für seine Radirnadel eine Perle der Eremitage; es ist das Bildniss eines Unbekannten, höchst wahrscheinlich eines vornehmen Polen mit hoher Pelzmütze, ein Meisterwerk Rembrandt's, was Ausdruck, Modellirung des Kopfes, Charakter und Auffassung anbelangt. Die Abdrücke mit der Schrift bezeichnen das Blatt als ein Bildniss des polnischen Königs Sobiesky (Johann III.), wie auch ältere Kataloge der Eremitage das Bild registriren. Dieser ist aber 1624 geboren, während das Bild die Jahreszahl 1637 trägt. Darum kann hier von Sobieski keine Rede sein. — Prof. J. L. Raab in München hat unter dem Titel »Mutterliebe« eine Radirung nach F. A. Kaulbach ausgeführt. Indem der Maler die ihr Kind in seliger Entzückung umarmende Mutter mit allem Reiz des Idealen umgab, ist ihm unwillkürlich etwas Madonnenhaftes unter der Hand geworden, und der Stecher hat es verstanden, den innigen Adel des Gemäldes treu und empfindungsvoll auf die Platte zu übertragen. Seine talentvolle Tochter und Schülerin Doris Raab, die ihre Kunst bereits durch zahlreiche Werke bewiesen hat, bringt in einer grossen Radirung eine lebensvolle, heitere Composition des Toby Rosenthal »Tanzstunde unserer Gross-

mütter« auf den Kunstmarkt und bewies auch hier wieder ihre Meisterschaft in der Führung der Radirnadel. Die Gruppe der reizenden Damen im Costüm der Zeit »als der Grossvater die Grossmutter nahm«, der köstliche, französisch zugeschnittene Tanzmeister, der Saal und alles Beiwerk ist mit grossem Fleiss zur Geltung gebracht und das Ganze in wohlberechnete Harmonie versetzt. — Mehrere Originalradirungen sind von H. Kohnert in Berlin, einem Schüler der Königsberger und Berliner Akademie ausgeführt. Da sehen wir zuerst Kaiser Wilhelm in Babelsberg. Ein wenig von der Last der Jahre nach vorn gebeugt, die Hände auf dem Rücken, steht derselbe auf der Terrasse des Schlosses, in sinniges Nachdenken versunken. Charakterisirung wie künstlerische Ausführung sind gleich vollendet. Das Blatt bildet zugleich ein treffliches Seitenstück zum Friedrich d. Gr. in der Capelle zu Charlottenburg, das W. Unger vor einigen Jahren nach C. Begas ausgeführt hatte. Von Kohnert ist weiter eine Ansicht der Wartburg hervorzuheben. Diese historisch merkwürdige Burg ist in grossem Stile aufgefasst und beherrscht in ruhiger Erhabenheit die weite Landschaft, die zu ihren Füssen ausgebreitet ist. Das Blatt wirkt wie ein Gemälde. Drei weitere Landschaften desselben Malers: Im Spreewald, Sommermorgen und Winterabend zeigen, dass der Künstler verständnissvoll die Natur anzusehen und auf der Platte künstlerisch wiederzugeben versteht. — Schliesslich ist ein grosses Blatt von Alf. Krausse in Leipzig zu nennen, das mit dem Grabstichel vollendet ist. Der Künstler hat sich keine leichte Aufgabe gestellt, indem er das vielbewunderte Gemälde im Leipziger Museum: Eichen im Sturme am Vierwaldstädter See, von Alexander Calame für die Reproduction wählte. Es ist ihm gelungen, die knorrigen Eichen mit dem von Sturmwolken gepeitschten Laub, den See im Aufruhr der Elemente, die Beleuchtung des Ganzen treu wiederzugeben und ein Werk zu schaffen, das des grossen Vorbildes vollkommen würdig ist. — Alle diese Blätter sind im Kunstverlag von Stiefbold & Co. in Berlin erschienen, aus dem bereits viele namhafte Kunstwerke hervorgegangen sind. *I. E. W.*

Von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst sind gleichfalls wieder einige Blätter von hervorragender Bedeutung dargeboten worden. So zunächst das »Bildniss einer lächelnden jungen Dame« (Isabella van Assche) von van Dijck in der Galerie zu Cassel; der Stich von Eilers wird ebenso der auf sorgsamer Ausarbeitung der Formen beruhenden feinen Charakteristik des Originals gerecht, wie dessen hervorragenden malerischen Vorzügen. Kein Zug des etwas derben, aber von feinem, liebenswürdigem Lächeln durchleuchteten Gesichts geht im Stich verloren und man staunt, wie viel Ton der Stecher dem schwarzen Atlasgewand zu geben vermochte. Eine nicht minder köstliche Gabe, die Vielen durch den Gegenstand noch willkommener sein wird, ist die Radirung, welche Wilhelm Hecht nach dem Bildniss der Gattin van Dijck's, Maria Ruthven, in der Pinakothek in München geschaffen hat. Diese ganz mädchenhafte Frau, mit dem edlen blassen Gesicht, den grossen träumerisch vor sich hinblickenden Augen, die noch den Melodien nachzusinnen scheint, die sie eben dem Violoncell entlockt hat, war für Hecht, der

mit so feiner künstlerischer Sensibilität noch die letzten Absichten moderner Maler-Poeten erräth und ihnen gerecht wird, eine erlesene Aufgabe. Er hat den ganzen Reiz dieses Kopfes, in dem Adel der Form und innigste Beseelung sich vereinen, zum Ausdruck gebracht. Dass er den malerischen Qualitäten des auch nach dieser Richtung hervorragenden Werkes gerecht wurde, braucht kaum gesagt zu werden. Eine dritte Gabe der Gesellschaft ist der Stich von V. Jasper nach dem Heiligen Sebastian von Mantegna in der Belvedere-Sammlung in Wien. Dieses Meisterwerk strenger und bis in die letzte Einzelheit durchgearbeiteter Formenbehandlung stellte eine nicht geringe Aufgabe an den Zeichner, aber Jasper war ihr gewachsen. Ich spreche nicht von der musterhaften Modellirung des Körpers des Heiligen, aber ich hebe hervor die Sicherheit und liebevolle Treue, mit welcher der Stichel das sorgsam ausgeführte Beiwerk, die Ornamentik von Pilaster und Sacul, die Fragmente antiker Plastik und ganz besonders das Landschaftliche wiedergegeben hat. *t. k.*

Kataloge.

Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche; bearbeitet von **Wilh. Bode** und **Hugo v. Tschudi.** Mit 68 Tafeln und 70 Textillustrationen. Berlin, W. Spemann. 4°. 1888.

Es ist eine neue Frucht langjährigen Fleisses, die uns in dem Katalog der bildnerischen Schätze christlicher Zeit in den K. Museen zu Berlin geboten wird. Die »Epoche«, von der auf dem Titel gesprochen wird, umfasst, wie auch der Laie weiss, eine ganze Reihe der mannigfaltigsten Perioden historischer Entwicklung, begreift in sich die ganze Familie der europäischen Culturvölker, setzt mit den ersten Versuchen altchristlicher Kunst, etwa im 4. Säculum n. Chr. Geb. ein und reicht bis an die Schwelle unserer neuesten Zeit, das 19. Säculum — entrollt also eine Geschichte von fünfzehn Jahrhunderten für den, der die Hieroglyphenschrift der bildnerischen Werke zu lesen versteht. Nach diesem Zeitumfang und der Zahl von nahezu 1200 Nummern wird sich auch der Fernerstehende eine Ahnung von der Thätigkeit der Direction verschaffen können, wenn er bedenkt, dass für die politische Geschichte nach Christus mindestens zwei Historiker, einer für's Mittelalter, einer für die neuere Zeit bestellt zu sein pflegen, und ebenso für die Sprachen und Litteraturen der verschiedenen hier in Betracht kommenden Völker, Germanisten und Romanisten sich in die Arbeit theilen. Nur der Fachmann jedoch, der sich selbst in ähnlichen Studien versucht und die Schwierigkeiten kennt, mit denen die mittelalterliche und neuere Kunstgeschichte zu ringen hat, vermag zu ermessen, welche mühevolle Vorbereitungen und emsige, stets erneute Vergleichungen, wie viel feinsinnigste Concentration und verstandesklare Selbstbeherrschung solch ein wissenschaftliches Verzeichniss voraussetzt. Auf dem Gebiete der antiken Kunst (oder etwa der »heidnischen Epoche«) lässt man sich bei einer grossen Menge von Denkmälern genügen, sie nach den dargestellten Gegenständen, nach der Technik u. s. w. zusammenzuordnen, und ist befriedigt, innerhalb dieses Vorraths wenigstens Gruppen verschiedenartiger

Behandlung zu scheiden, vielleicht gar eine chronologische Reihenfolge der Haupttypen in ihrer Abwandlung festzustellen, um so in allgemeinen Zügen einen geschichtlichen Entwicklungsprocess anzudeuten. Hier dagegen handelt es sich, wenigstens vom Zeitalter der Renaissance ab, fast immer ausserdem noch um die Bestimmung des Künstlernamens, seines Schulzusammenhangs, seiner persönlichen Fortschritte. Selten eine grössere Anzahl, oft nur je ein Werk repräsentirt in einer solchen Sammlung eine besondere Individualität, spiegelt die Beziehungen seines Urhebers zu andern und erhebt den Anspruch auf intimste Beobachtung, will für sich erfasst, verstanden, charakterisirt, womöglich gar benannt und datirt sein.

Gerade unser Publicum drängt die Verfasser von Katalogen, in dieser Richtung das Aeusserste zu versuchen. Der Name, womöglich ein berühmter, elektrisirt den Besucher unserer Museen wie er im Durchschnitt ist; besonders wo die Gegenstände so häufig wiederkehren, wird hiermit eingesetzt. Der Name, mag er auch noch so hypothetisch oder indirect mit dem Werke in Beziehung treten, erweckt das Interesse, die Bewunderung für den künstlerischen Werth. Wie wenige Bevorzugte sind empfänglich für den Eindruck, ohne vorher nach dem Autor, der Zeit, dem Stoff zu fragen; wie viele stimmt schon eine allgemeinere Bezeichnung, wie etwa »oberdeutscher Meister des 16. Jahrhunderts« zur Gleichgültigkeit herab, oder veranlasst gar zum Weitergehen, ohne das Werk eines haftenden Blickes zu würdigen! Bei der Gelahrtheit unseres Schulunterrichts und dem geringen Einfluss, der einer häuslichen Erziehung noch übrig bleibt, braucht die Mehrzahl, selbst wo sich ein gesundes Bedürfniss nach Anschauung und Kunstgenuss einstellt, immer eines besonderen Pumpenwerks mit litterarischen, historischen, philosophischen Hebeln. Es sind also pädagogische Maassnahmen, die auch in einem amtlichen Verzeichniss von auserlesenen Kunstschätzen mitwirken müssen, je mehr unsere staatlichen Museen als Bildungsanstalten betrachtet werden. Auch der wissenschaftliche Benutzer und Beurtheiler solcher Kataloge sollte diese Gesichtspunkte nicht ganz ausser Acht lassen.

Im engeren Kreise der Fachgenossen mag man sich freilich sagen, dass die Unterbringung unter bekanntere Meisternamen und Schulbezeichnungen, die Classification selbst geringerer und gar winziger Beispiele eben ein augenblickliches Bedürfniss ist, welches der gegenwärtige Stand der Wissenschaft zeitweilig hervordrängt, — dass auf die hier versuchte Sichtung allmählich eine zweite, selbstverständlich noch reifere folgen muss, wobei dann manches kleine Stück, das heute zu genauerer Erkenntniss hin und her spielender Beziehungen sehr wichtig scheint, in den Schooss der Anonymität, in die breite Unterlage von Schulgut oder Durchschnittswaare zurücksinken wird. Dazu muss aber das gegenwärtige Stadium, das hier mit gewissenhafter Mühewaltung glücklich erreicht worden, erst von der Mehrzahl der Mitforscher getheilt und angeeignet werden, in redlicher Anerkennung und ernstem Streben nach gemeinsamem Fortschritt. Die junge Wissenschaft vergleichender Kunstgeschichte geht ja mit raschen Schritten vorwärts; zuweilen aber erscheint sie allzu hastig und fieberhaft erregt. Dies hängt dann mit andern Umständen zusammen, welche

heutzutage das Zustandekommen und die Vermehrung solcher Sammlungen begleiten. Das Verlangen, die beweglichen oder irgend noch erreichbaren Denkmäler dieser Kunstperioden in Staatsmuseen zu vereinigen, die Concurrenz der führenden Länder Deutschland, England, Frankreich, der gierige Wettstreit oft reichbemittelter Privatsammler und vielfach unter diesem noblen Domino verkappter Schacherjuden jeglicher Confession haben einen Marktbetrieb zu Wege gebracht, bei dem sich wissenschaftliche Kenntnisse oder praktische Uebung, Schnellzugsgeschwindigkeit oder Verschleppungskünste, öffentliches Meistbieten oder heimtückische Intrigue, vom Herzog bis zum Trödler, den Rang ablaufen. Das bringt nothwendig seinen Rückschlag auch in den sonst so ruhig scheinenden Kreisen hervor, wo man, ohne diese Verhältnisse des Kunsthandels zu kennen, billig verwundert sein würde über solche Ansteckung aus minder vornehmen Sphären. Es berührt merkwürdig, wenn man die Bezeichnungen dieses eben gedruckten Katalogs in einer Zeitschrift des nämlichen amtlichen Charakters schon jetzt wieder aufgehoben sieht, wenn sich in Anmerkungen, die nur der Sachverständige fasst, die Meinungsverschiedenheit zwischen den beiden Verfassern hervordrängt, von denen jeder vor dem andern Recht behalten möchte, selbst den Museumsbesuchern gegenüber. Geht all dies auch aus dem Bemühen hervor, möglichst bestimmte Bezeichnungen der Werke herauszuarbeiten, dessen Werth wir durchaus nicht unterschätzen, so dürfen wir doch nicht verhehlen, dass auch einige Nachtheile daraus erwachsen. Und zwar nicht blos für die Fachgenossen, die ja selbst wieder die Pflicht haben, sich mit den Kunstwerken wie mit den Meinungen darüber nach bestem Wissen und Gewissen abzufinden, sondern auch für das Publicum, das der Katalog zum Verständniss der Museumsschätze anleiten, ja erziehen will.

Stellen wir uns einmal vor, es würde der heranwachsenden Generation oder noch bildungsfähigen Leuten unter einem ehrfurchterweckenden Namen ein Kunstwerk vorgestellt, das die Bewunderung nicht vollauf verdiente, vielleicht gar dem Namen Unehre machte, statt eine würdige Vorstellung von des Meisters Schaffen zu erwecken. Ich glaube, dass in solchem Falle — d. h. wenn es sich nicht um urkundlich gesicherte Autorschaft, sondern nur um eine Taufe durch Kennerurtheil handelt, — ein amtlicher Katalog vielleicht zurückhaltender sein sollte als der Verfasser im Kreise wissenschaftlicher Fachgenossen. Feststehende Wahrheiten sollen Niemand vorenthalten werden; wo Enttäuschungen nöthig sind, ist man oft allzu besorgt, sie zu ersparen; aber es ist nicht unbedingt erforderlich, die Katalogbenutzer an allen, wenn auch noch so wohlbegründeten, doch vielleicht schnell modificirbaren Meinungen der Specialkenner theilnehmen zu lassen. Das macht nicht selten irre an der Sicherheit solches Bestimmens überhaupt, wo gar keine Veranlassung zur Skepsis vorliegt, die immer wohlfeiler ist als festes Präcisiren eines Urtheils. Das erweckt oft eine falsche Vorstellung von dem Wesen des Künstlers, die viel nachtheiliger wirkt, weil sie dem jungen Nacheiferer z. B., der sich in aufrichtigem Bemühen an alten Meisterwerken ein Beispiel für das eigene Schaffen nimmt, den Geschmack verdirbt, indem er etwas für anerkannt ersten Ranges bewundert, was nur historisch-relativen Werth beanspruchen darf.

So kommt freilich nur für genaueste Sonderforschung etwas darauf an, ob das marmorne Lesepult von einer Kanzel (Nr. 22) dem Niccolò Pisano selber oder aber einem Schüler gehört, der dem Meister allerdings sehr ähnliche, doch kleinere Formen und complicirtere Falten zeigt, vielleicht gar eine Inschrift bringt, die bei Niccolò's Lebzeiten nicht wohl möglich war. So verschlägt es nicht viel, ob man bei dem kleinen Porträtkopf eines bartlosen Mannes (Nr. 32), weil er in Florenz erworben ward, an einen toscanischen Meister der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts denkt, oder an die Urheber der Capitelle des Dogenpalastes zu Venedig, beim Uebergang ins Quattrocento. Dagegen sollte man bei einem Künstler allerersten Ranges, wie Donatello, die äusserste Vorsicht walten lassen. Sehr wichtig sind die Zuweisungen einiger Madonnen an Michelozzo, dessen Arbeiten man bisher vielfach mit denen seines grossen Ateliergenossen zusammengewürfelt hat (besonders Nr. 58 ein höchst lehrreiches Beispiel!). Dass aber die Porträtbüste eines italienischen Feldherrn (Nr. 40) von Donatello selbst herrühre, davon bin ich schon längere Zeit zurückgekommen und augenblicklich fest überzeugt, dass wir darin vielmehr ein Werk des Baroncelli zu erkennen haben, mit dessen S. Maurelius und S. Georg im Dom zu Ferrara die nächste Verwandtschaft besteht. Besonders wenn die dargestellte Persönlichkeit Lodovico III. Gonzaga sein soll, so ist an Donatello selbst um 1451 nicht mehr zu denken, da seine Behandlung, wie der Kopf des alten Gattamelata lehrt, damals eine völlig andre war. Die Berufung auf den Bronzekopf des sogenannten jungen Gattamelata im Bargello ist unzulässig, da das Porträt dieses Mannes, in der Grabcapelle des Santo erhalten, abweichende Züge trägt und die technischen Eigenschaften der Bronzebüste vielmehr eine frühere Periode erkennen lassen. Apokryph ist auch wohl die Kreuzigung Christi (Nr. 41), wie eine genauere Analyse der Kanzelreliefs in S. Lorenzo ergeben würde. Und mit Vergnügen begrüssen wir die Aufrichtigkeit, mit der gesagt wird, dass die von Cavalucci gerühmte »Madonna aus Casa Pazzi« (Nr. 39) doch nicht mit Bocchi's Beschreibung übereinstimmt: »una bellisima Vergine di basso rilievo in marmo di mano di Donatello: è il bambino Giesù a sedere sopra un guanciale, e con la destra la Vergine il sostiene, mentr'egli con la sinistra alzata regge i lembi del velo che dal capo della Madonna pendono« . . .

Ganz eigenthümlich liegt die Sache bei einer Marmorbüste des Niccolò Strozzi, die als ein Hauptwerk des Mino da Fiesole gegeben wird. Bisher haben alle Forscher sie ohne Widerspruch angenommen und die Uebereinstimmung mit den beglaubigten Arbeiten Mino's ist ohne Zweifel völlig befriedigend. Leider trägt aber die Büste auf der Standfläche die Bezeichnung: OPVS NINI (sic) und an der innern Höhlung ausser dem Namen des Dargestellten die Ortsangabe IN URBE d. h. Rom, und die Jahreszahl MCCCCLIIII. Darnach durfte meines Erachtens die methodisch strenge Forschung den Namen »Mino« da Fiesole keineswegs so ohne Bedenken zulassen, wie sie es gethan hat. Der 1431 geborene Mino hätte dreiundzwanzigjährig bereits ein Meisterwerk allerersten Ranges geschaffen, während Vasari uns erzählt, dass er aus einem gelernten Steinmetzen von Desiderio zum Bildhauer herangebildet ward.

Noch in den sicher beglaubigten Werken aus den sechziger Jahren zu Rom, dem Tabernakel in S. M. in Trastevere und dem zerstückelten Altar del Presepe in S. M. Maggiore, zeigt sich der Künstler in seinen Anfängen. Vor allen Dingen aber steht unweigerlich NINI und nicht MINI da, wie auf seinen andern Werken sonst! Sollte er auf dem ausführlich bezeichneten Meisterstück für seinen Landsmann in Rom solchen Irrthum haben stehen lassen? Erzählt uns doch Vasari gerade von einer Verwechslung in Rom oder einer Zusammenarbeit am Grabmal Paul's II. mit einem ähnlich heissenden Meister, der aus dem Königreich Neapel gekommen war. Mino aber ist die Abkürzung für Giacomino, also Jakobchen oder Köbes, Nino dagegen, wo es als Name vorkommt, wie bei Nino Pisano, die Abkürzung von Giovannino, Hänschen oder Hannes. Ich will gewiss nicht dem Aberglauben an Inschriften und Urkunden das Wort reden; aber wäre nicht vor der definitiven Zuweisung an Mino da Fiesole im directen Widerspruch zu Namen und Jahreszahl vielmehr die Frage zu stellen, ob wir Namen, Jahr und Arbeit nicht etwa auf einen »Nino« vereinigen können, der Mino sehr nahe stand, auch sonst mit ihm verwechselt, vielleicht eine etwas frühere Entwicklung voraus hat? — etwa auf Giovannino Dalmata, der wahrscheinlich aus dem Neapolitanischen, del Reame, nach Rom kam. Ich will dieser neuen Hypothese durchaus keine Bedeutung beilegen; aber solange noch die Möglichkeit offen steht, zu Rom im Jahre 1454 einen Johannes (Nino) zu finden, darf nicht Jakob (Mino), dessen früheste Arbeiten nach 1460 liegen, dafür eintreten, — weil die Inschrift das verbietet. Die auffallende Uebereinstimmung mit Mino's Werken gebe ich vollständig zu; aber gerade bei Porträtbüsten ist ja leichter eine Verwechslung möglich. Jedenfalls sollte dann, glaube ich, auch statt MCCCCLIIII das Datum auf MCCCCLXIIII (oder 1462/3?) verbessert werden.

Auch bei den Terracotten, die dem Verrocchio zugewiesen werden, hätte ich einige Bedenken vorzubringen; da diese jedoch die Skizzenbuchfrage herbeiziehen müssten, so würden sie hier zu weit führen. Bei Marmorwerken dieses grossen Künstlers ist die Frage nach der Eigenhändigkeit wohl ebenso schwierig, wie bei den Gemälden; jedenfalls sollte die Versicherung ganzer Originalität sparsamer gewagt werden.

Kunsthistorisch unglücklich gewählt ist wohl die Bezeichnung »Meister der Pellegrinicapelle« für eine Gruppe von Thonbildwerken (zu denen wohl auch einzelne Stücke in Macigno hinzukommen), die bis auf Bode's »Ital. Bildhauer der Renaissance« gewöhnlich mit Jacopo della Quercia verwechselt werden. Bei einer solchen Bezeichnung ist es doch rathsamer, den Ort der Herkunft, den man sicher kennt, festzuhalten, d. h. Toscana, statt uns nach Verona mit der Beziehung auf Venedig zu verweisen. Die Verwechslung mit Jacopo della Quercia hat doch ihren guten Grund in enger Stilverwandtschaft, wenn auch Niccolò d'Arezzo's frühere Werke (Thronende Madonna in Arezzo und Annunziata am Florentiner Dom beim Campanile), wie Gebilde des Lorenzo Ghiberti vielleicht ebenso nahe stehen. (In Venedig dürfte auch ein Blick auf das Grabmal Pacifico von 1437 in Sa. Maria de Frari lehrreich sein.)

Durchaus nicht überzeugend erscheinen mir die Gründe, die für die eigenhändige Ausführung durch Luca della Robbia bei dem kleinen Stuckrelief der Madonna mit zwei Engeln (Nr. 115) angeführt werden. (Vgl. auch Bode: Ital. Bildhauer. S. 76.) Gerade der Umstand, dass sich ein Engel fast ganz so auf den Marmorreliefs der Sängertribüne, aus den besten Jahren des Künstlers, wiederfindet, und zwar neben völlig anders behandelten, besonders in der Gewandung fremdartigen Figuren, sollte Zweifel erregen statt Glauben an die Originalität.

Viel wahrscheinlicher ist mir zum Beispiel, dass die schöne Freigruppe der Mutter mit dem Kinde, die im South Kensington Museum (Nr. 7574) zu den Werken des Jacopo della Quercia, von Bode zu jener oben erwähnten Gruppe toscanischer Thonbildnerei gerechnet wird (Ital. Bildh. S. 64), eine von den wenigen unglasirten, aber eigenhändigen und so doppelt werthvollen Arbeiten des Luca della Robbia selbst sei. (Holzschnitt in Robinson's Catalogue.)

Etwas zu radical ist am Ende die Verwerfung der Verkündigungsfiguren, die, aus Holz geschnitzt, für farbige Ueberarbeitung bestimmt waren und mit diesem Aufputz ursprünglich gewiss ganz anders aussahen. Der Engel stimmt zu genau in allen wichtigen Merkmalen mit Jacopo della Quercia überein; der alterthümlichere, mehr goldschmiedsmässige Charakter der Madonna weist sie vielleicht noch ins Atelier seines Vaters zu Lucca, und ist doch der Ilaria del Carreto nicht allzu fern, während Gabriel sich den Altarfiguren in S. Frediano und denen in S. Martino zu Siena nähert. Die Eigenthümlichkeit dieser Gestalten liegt aber gewiss mehr auf dem Wege zur entwickelten Kunst des Quercia hin, als auf irgend einem Seitenwege von ihr her, d. h. sie erscheinen als nothwendige Vorstufe der »energievollen« Schöpfungen Quercia's selbst, nicht als schwächliche Nachklänge derselben. Die »Wiederholung« in San Gimignano ist, wenn ich recht erinnere, kaum eine solche zu nennen; die im Kunsthandel zu Florenz wohl nur eine Fälschung nach dem Original, ehe es nach Berlin kam gefertigt, sogar mit Bemalung.

Die Anmerkung zu Nr. 204 (S. 62) ermangelt etwas der logischen Folgerichtigkeit. Denn dass ein Giebelaufsatz von andrer Hand herrührt als die Statuetten des darunter befindlichen Tabernakels, ist wohl kein Grund gegen die ursprüngliche Zusammengehörigkeit beider noch geretteten Bestandtheile eines römischen Renaissance-Monumentes. Gerade in Rom sind ja viele Beispiele gemeinsamer Arbeit dieser Art von Mino, Andrea Bregno, Giovanni Dalmata u. s. w. nachgewiesen. Es sei nur das Grabmal Pietro Riario's im selben Chor von S. Apostoli genannt. Uebrigens spricht die Breite des unten einspringenden Winkels, resp. des Giebeldreiecks, zu dem das Engelpaar mit dem Eichbaum gehörte, sowie die Höhe dieses Bekrönungsgliedes mit dem Wappenzeichen der Rovere für einen Aufbau von grösserer Höhen- und namentlich Breitendimension, als ein gewöhnliches Eucharistie-Tabernakel sie aufzuweisen pflegt. Es ist also wohl (wie ich, Melozzo da Forli S. 165, Anm. 1, vermuthet) an eine altarartige Erweiterung und Verbindung mit dem Grabmal des Raffaello Rovere, des Vaters Cardinals Giuliano, zu denken, ganz

ähnlich wie bei den Grabmälern des Cardinals Ammanati und seiner Mutter Costanza, jetzt im Klosterhof von S. Agostino, die ursprünglich als Gegenstücke, mit Ciborium oder Oelschränkchen in der Mitte zwischen zwei Statuen in Nischen, in der Andreascapelle Pius' II. in Alt S. Peter standen. Gerade diese Zusammenstellungen verschiedener Bestandtheile wurden damals arrangirt, als um 1477 auch das Grabmal des Raffaello Rovere als Gegenstück gewiss zu dem Pietro Riario's gearbeitet ward. Wozu also diese ganz sachgemässe Reconstruction abweisen, zumal da die Familie Sixtus' IV., die Riario-Rovere, in der Kirche S. Apostoli keine andre Capelle besassen (Melozzo S. 164), und — wo sollte sich denn sonst ein zweites, von Beschreibern der Kirche nie erwähntes, Tabernakel mit dem mächtigen Roverebaum darauf befunden haben? Ist doch die corrumpirte Stelle bei Albertini (vgl. m. Ausg. S. 15) wohl wahrscheinlich so zu verbessern: »capella major pulcherrime depicta, cum tabernaculo marmoreo IIII porphireis columnis substentato et alio tabernaculo marmoreo corporis Christi cum apostolorum Philippi & Jacobi simulachris et sepulchro Raphaelis Ruverei, quae omnia posuit tua beatitudo anno sal. Chr. MCCCCLXXVII«, d. h. als genaueste Bestätigung meiner Ansicht. Ich denke, H. v. Tschudi wird darnach, falls nicht andre, im Katalog verschwiegene Notizen vorliegen, kaum etwas dagegen haben, dass dies Engelpaar mit dem Baumstamm zu einem Grabaltar gehörte, dessen Untersatz mit der Figur des Raff. Rovere (in der Krypta von S. Apostoli) ich dem Andrea Bregno zugetheilt, dessen Statuetten in den Nischen darüber (jetzt bei Fürst Stroganoff in Rom) er selbst dem gleichen Meister überweist, so dass nur die decorative Einfassung des Ciboriums übrig bliebe, das wir nicht mehr nachweisen können, wenn es auch der Nr. 203 (Taf. X) im Berliner Museum nicht unähnlich gewesen sein dürfte. So hätten wir auch die Worte »oltre altri intagli ebbe per ornamento le due statue di SS. Filippo e Giacomo Apostoli« bei Adinolfi erklärt, der nicht blos ein Nachschreiber Albertini's war. Endlich ist für Meister Andrea vielleicht noch die Papstbüste Alexander's VI. in Vorschlag zu bringen, da die Arbeit (Nr. 205) ganz mit der etwas leeren Auffassung, aber sauberen Decorationsweise dieses Hofbildhauers übereinstimmt, der auch die marmornen Wandleisten und Thürrahmen im Appartemento Borgia geliefert haben wird.

Doch genug der Einwürfe und Bemerkungen! Wir beschränken sie ausdrücklich auf die Abtheilung, welche die moderne Forschung neuerdings am meisten beschäftigt hat. Ueberall sonst sind wir herzlich bereit, dankbar zu lernen und entgegenzunehmen, was uns in reicher Fülle geboten wird. Es sind ja Wenige unter uns, die viel dreinreden möchten, wenn Bode es unternimmt, uns durch die deutsche Sculptur zu führen. Und gerade hier bekommen wir erst jetzt an der Hand des Kataloges eine lebendigere Vorstellung von den mannigfaltigen Schätzen, die es gelungen ist, im Museum einer Hauptstadt zusammenzubringen, wo die Erbschaft aus alten Klöstern und schmuckvollen Kirchen so gering war, wie in Berlin. Welche schöne Auswahl inniglicher Madonnen hat diese deutsche Abtheilung der italienischen schon an die Seite zu stellen! Die »Beschreibung der Bildwerke« ist nicht

allein ein Führer durch die Sammlung für den Laien und ein Nachschlagebuch für den Fachmann, sondern mit seinen Lichtdrucktafeln und Textillustrationen auch ein unschätzbares Hülfsmittel der Erinnerung für Beide.

Dies wird um so unentbehrlicher bei den zahlreichen Plaketten kleinen und kleinsten Formats, wo sich zu viel Gestaltengewirre nebeneinander drängt, als dass dem Beschauer die Einprägung der einzelnen Stücke im Gedächtniss leicht würde. Diese Abtheilung der Plaketten, von Nr. 645—1085, enthält nun allerdings Manches, das nur tertiären Werth beanspruchen kann, solange wir im Museum nur wirkliche Kunstwerke suchen; aber die Mode unter den Liebhabern, wie die archäologischen Studien, welche die eigentliche Kunstgeschichte hülfreich ergänzen, haben diesem Zweige gerade jetzt ein actuelles Interesse verliehen, das natürlich wieder mehr zurücktritt, sobald die volle Ausbeutung dieser relativen Werthe als Documente der Nachahmung, der Verbreitung, der Wechselbeziehung u. s. w. geschehen sein wird. Der Katalog hat denn auch nöthig gefunden, diesem Theil einige Bemerkungen voranzuschicken, welche über die Bedeutung der vielfach unscheinbaren Bronzetäfelchen Rechenschaft gibt, die man — bis auf wenige künstlerisch hochvollendete Ausnahmen — eher in einem Antiquarium als in einer Sculpturengalerie erwarten mag. Sie reihen sich besser den Münzen und Medaillen an, von denen letzteren dagegen wieder eine ganze Reihe zwischen den Porträtsculpturen fast unentbehrlich wären und sicher zu bequemerer Vergleichung in näherliegenden Cabinetten aufgestellt sein sollten. Hierher gehören natürlich auch die kleinen Arbeiten der Elfenbeinschnitzerei, deren ausgiebige Publication in diesem Katalog wir mit besonderer Dankbarkeit begrüssen, selbst wenn — um möglichst viel zu geben — der Maassstab der Reproduction zuweilen recht empfindlich klein genommen werden musste.

Bei vollster Anerkennung für die neue Aufstellung der Bildwerke darf schliesslich doch im Interesse der Sammlung wie ihrer Direction ein Wunsch ausgesprochen werden, der sich bald erfüllen möge. Je glücklicher die Ankäufe der letzten zehn Jahre ausgefallen, je unleugbarer eine Reihe von Meisterstücken vorhanden ist, welche die Aufmerksamkeit der Besucher in höchstem Maasse auf sich lenkt und ungestört zu fesseln verdient, desto dringender wird das Bedürfniss nach besseren Räumen und besserem Licht. Die todten, eisigkalten Wände und die dumpfe Dämmerung oder harte Bescheinung erdrücken und entfärben all das feine künstlerische Leben, das in diesen Gestalten steckt. Es ist immer noch ein Magazin, keine Galerie plastischer Kunstwerke. Wie ganz anders würden die köstlichen Schätze erstrahlen im eingeborenen Glanze, wenn in freundlichen, warmgestimmten Sälen jede wirklich originale Schöpfung für sich oder mit ein paar ebenbürtigen zusammengruppirt zur Geltung kommen könnte, dazu mit den nöthigen Ruhepausen für das Auge, Teppichen, Draperien oder Gewächsen dazwischen, befreit von dem unruhigen Gefolge des Kleinkrams; dieser mag in Cabinetten historisch geordnet für den Forscher und Vergleicher bei der Hand sein, darf aber die Wirkung der Hauptstücke nicht beeinträchtigen und die Blicke nicht verwirren, wo es darauf ankommt, die edelsten Meisterwerke vergangener Zeit ganz und voll zum Beschauer reden

zu lassen und sie möglichst in dem Ton zum Vortrag zu bringen, für den sie gedacht sind. Dann erst werden Alle fühlen, was wir dort besitzen!

Schmarsow.

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Cassel von Dr. **Oscar Eisenmann.** gr. 8°. LXII. 462. Cassel, L. Döll. 1888.

Auf Woermann's Katalog der Dresdener Galerie ist nach wenigen Monaten der wissenschaftliche Katalog der Galerie in Cassel von O. Eisenmann gefolgt. Er ist lange erwartet und mit Recht sind daher hohe Erwartungen an ihn gestellt: der Verfasser, seit elf Jahren Director der Galerie und auf's Engste verwachsen mit derselben, hat diese Erwartungen in keiner Weise getäuscht; die Ausführlichkeit und Sorgfalt der Arbeit machen es vielmehr begreiflich, dass der Katalog nicht früher erschienen ist. Wenige Worte werden genügen, um diesen neuen Katalog in weiteren Kreisen einzuführen. Durch seine äussere Erscheinung empfiehlt er sich von selbst: das Format ist handlich, das Papier gut, der Druck klar und gefällig, und die im Facsimile wiedergegebenen Künstlerinschriften sind von ausserordentlicher Sorgfalt und Treue. Die Vorzüge, die dem neuen Dresdener Katalog nachgerühmt werden können, zeichnen auch diesen Katalog der Casseler Galerie aus: die Bestimmung der Meister ist mit der grössten Vorsicht und auf Grund sorgfältigster kritischer Studien erfolgt und darf in den allermeisten Fällen auch auf allseitigen Beifall rechnen; die Biographien der Künstler sind, nach dem Vorbilde des Berliner Galeriekatalogs, auf die Angabe der Geburts- und Todeszeit, des Lehrers und der Orte der Thätigkeit des Künstlers beschränkt und dafür sind alle älteren und neueren Forschungen (sowie Mittheilungen von A. Bredius) benutzt und die Geschichte der einzelnen Bilder ist soweit als möglich verfolgt worden. Die Beschreibung der Bilder ist ausführlich, jedoch knapp und ohne Nachtheil für die Handlichkeit des Buches. Bei dieser Ausführlichkeit sollte aber (eine Bitte für die Bearbeitung einer zweiten Auflage!) niemals die ungefähre Angabe des Alters bei Bildnissen vergessen werden, die so häufig für die Feststellung des Zeitpunkts ihrer Entstehung von Wichtigkeit ist. Beim ersten Durchblättern fiel mir dies z. B. bei den meisten Selbstbildnissen von Rembrandt, bei van Dyck's Porträt von Snyders und seiner Frau, bei dem Türken von Rubens u. a. Bildnissen auf, bei denen die Angabe des Alters der Dargestellten sowohl für die Zeit der Entstehung der Bilder wie als Controle für die Benennung der Dargestellten von Bedeutung ist. Beiläufig erwähne ich hier, als Notiz für eine neue Ausgabe, dass die Wiederholung von Rubens' Meleager (Nr. 79) aus der Galerie Blenheim in die Sammlung von Herrn Rudolf Kann in Paris übergegangen ist; dieses Bild ist übrigens keineswegs geringer als das Casseler Exemplar, sondern demselben entschieden überlegen.

Ueber einen Nachtheil in der praktischen Benutzbarkeit des Katalogs, den der Casseler mit dem der Dresdener Galerie theilt, die Anordnung der Bilder nach Schulen und Zeit der Lebensalter statt der einfachen alphabetischen Anordnung, ist der Verfasser während seiner Arbeit selbst sich klar geworden und gibt ihn freimüthig in dem Vorwort zu.

Von besonderem Werth ist auch ein längerer Excurs über die Geschichte der Galerie, die Arbeit von Professor von Drach in Marburg, auf Grund seiner Studien im Staatsarchiv daselbst.

Möge diese in jeder Beziehung vortreffliche Arbeit, deren Preis, 3 Mark, ein sehr mässiger, dazu beitragen, auf die Casseler Galerie, eine der genussreichsten Sammlungen alter Gemälde, die Aufmerksamkeit und das Studium immer mehr zu lenken. *W. Bode.*

Notizen.

[Neue Daten über Donatello.] Von den Beziehungen Donatello's zu den Gonzaga, speciell zu dem Markgrafen Lodovico III., hatte uns eine Publication Braghirolli's (im Jahrgang 1873 des Giornale di erudizione artistica) unterrichtet. Wir erfuhren daraus, dass der Künstler im Jahre 1450 in Mantua anwesend war und den Auftrag erhalten hatte, für die Reliquien des hl. Anselmus, des Patrons der Mantuaner Diöcese, einen Bronzeschrein herzustellen, dass aber die Ausführung nicht weiter gediehen sei, als bis zur Anfertigung des Entwurfs, weil Donatello plötzlich aus unbekannten Gründen Mantua verliess, und trotz wiederholter eindringlicher Bitten des Markgrafen nicht wieder zur Rückkehr zu bewegen war. Durch drei Briefe nun, die dem Archiv der Gonzaga entnommen und von G. B. Intra im XIII. Bande des Archivio storico lombardo mitgetheilt sind, erhalten wir einige wesentliche Ergänzungen zu dem von Braghirolli behandelten Thema. Im ersten Schreiben, vom 29. Mai 1450, gibt der Markgraf Lodovico dem Verwalter seiner Villa in Revere den Auftrag, er möge »quelle sette figuri (sic!) mandate per Donatello« an sicherem Orte verwahren lassen. Was dies für Figuren, und wozu sie bestimmt gewesen seien, erfahren wir leider nicht. G. B. Intra spricht die Vermuthung aus, es möchten darunter nackte Genien zu verstehen sein, bestimmt als Wappenhalter für die Wappenschilder zu dienen, womit der Markgraf alle Bauten, die er ausführte, die Sommerresidenzen zu Revere, Saviola und Gonzaga, den einen Theil des Castells und die Kirchen S. Andrea und S. Sebastiano zu Mantua schmücken liess. In keinem Falle können die drei Reliefs wappenhaltender Putten hieher gezählt werden, die einst eine Ballustrade in der letztgenannten Kirche zierten und gegenwärtig sich in der Vorhalle derselben befinden, da ihr Bau erst 1460, also zehn Jahre später, durch Luca Fancelli in Angriff genommen wurde. Wir glauben indess über die fraglichen »sette figuri« in dem zweiten Briefe, welchen der Markgraf unterm 10. Juni 1450, also kaum 14 Tage später, eben von dem Sommersitz Revere aus, an seine Gemahlin richtet, genauere Auskunft zu finden. Er empfiehlt ihr für die sorgfältige Ausladung und Deponirung (an näher bezeichnetem Orte) der gleichzeitig von Revere nach Mantua expedirten »prete (pietre) et cosse (cose)«

Sorge zu tragen, welche von Donatello und Giovanni da Milano aus Padua angelangt seien, indem er dieselben einzeln aufzählt und zwar:

3 imagine di nostra dona 1 de tufo et 2 de teracotta,
1 testa de preta viva de un putino,
1 imagine de tufo de S. Andrea,
1 istoria de cera grande suxo un asse,
1 istoria picola pur de cera suxo un asse

also zusammen in der That sieben »figure« und überdiess

3 columne a canaletti cum li soi capitelli et base,
1 resega da resecare prete (pietre),
1 sacheto de polvere

welche Gegenstände im Briefe unter den Collectivnamen »cosse« zusammengefasst werden. Da es nicht wahrscheinlich ist, dass in dem kurzen Zwischenraume von zwei Wochen zwei verschiedene Sendungen von Kunstwerken aus Padua angelangt wären, und dass der Markgraf, wenn dies dennoch der Fall gewesen wäre, in seinem Briefe nicht auch über die erstere in gleicher Weise disponirt hätte, so werden wir wohl kaum fehlgehen, wenn wir die »sette figuri« des ersten Briefes mit den im zweiten specificirten sieben Kunstwerken identificiren. Keines dieser letzteren übrigens ist heute in Mantua mehr nachweisbar und wir müssen sie in die Liste der verloren gegangenen Arbeiten des Meisters setzen. — Der dritte Brief, von der Markgräfin unterm 25. Nov. 1452 an ihren Gemahl gerichtet, beschwert sich über »die gute Aufführung« (el bon portamento) Donatello's gegenüber dem letzteren. Wie dieser nämlich aus dem beigeschlossenen Schreiben des Steinmetzen Niccolò de Firenza ersehen werde, ist jener die Ursache, dass »non se può cavare prede de là per la Exell. Vostra«. Leider können wir aus diesen wenigen Worten nicht näher entnehmen, wie Donatello, der sich zu jener Zeit ja noch in Padua befand, es verhindern konnte, dass der Markgraf aus Florenz, beziehungsweise Toscana, Steinmaterial zu seinen Bauten erhalte. Oder bezöge sich das »de la« nicht auf Florenz, sondern etwa auf Padua, in dessen Nähe, in den euganeischen Hügeln, ja bekanntlich auch vortreffliches Baumateriale, die sog. »Pietra di Nanto« gewonnen wurde? Auf alle Fälle wird durch diesen letzten Brief ein zwischen dem Künstler und dem Markgrafen eingetretenes Zerwürfniss aufgedeckt, welches wohl auch die Ursache war, dass jener nicht wieder zur Ausführung des übernommenen Reliquienschreines bewogen werden konnte.

Ueber den Aufenthalt Donatello's in Pisa geben uns einige Documente, die Tanfani aus dem dortigen Archive veröffentlicht (s. dessen Schriftchen »Donatello in Pisa, Documenti pubblicati da L. Tanfani-Centofanti. Pisa, Mariotti 1887«) neue, wenn auch nicht besonders wichtige Daten. Wir erfahren daraus, dass der Meister in Gemeinschaft mit dem Maler Cola d'Antonio aus Florenz für den Pisaner Bildhauer Pippo di Giovanni di Gante, den Vater des römischen Bildhauers Isaja da Pisa und Grossvater Giancristoforo Romano's, Bürgschaft leistet, als dieser die Verpflichtung übernimmt, für den Notar Giuliano di Colino da S. Giusto im Carmine eine Marmorcapelle um 100 Goldgulden auszuführen; dass er sodann am 14. Oct. 1426 bei einer Zahlung an

den genannten Bildhauer, für diese seit Beginn desselben Jahres im Gange befindliche Arbeit, als Zeuge fungirt. In der gleichen Eigenschaft begegnen wir seinem Namen wiederholt im Zeitraum vom 24. Juli bis 18. Dec. 1426 bei den Zahlungen, die Masaccio für das Bild empfängt, das er für den Altar der fraglichen Capelle um 80 Goldgulden zu malen übernommen hatte. Aus der hiernach schon für das ganze Jahr 1426 erwiesenen Anwesenheit Donatello's in Pisa, werden wir sonach schliessen müssen, dass er mit seinem Genossen Michelozzo schon damals, und nicht erst, wie bisher angenommen wurde, während des folgenden Jahres daselbst an dem Grabmal Brancacci für S. Angelo e Nilo in Neapel beschäftigt gewesen sei.

Was aber jenes Altarbild Masaccio's betrifft, das Vasari (II, 292) ausführlich beschreibt, welches aber bis in die jüngste Zeit als gänzlich verschollen galt, so ist es neuerdings W. Bode gelungen, zwei Bruchstücke desselben in der Gemäldegalerie des Berliner Museums nachzuweisen: es sind die aus der Sammlung Gino Capponi erworbenen beiden Tafeln mit der »Anbetung der hl. drei Könige« und dem »Martyrium der hhl. Petrus und Johannes des Täufers« (Nr. 68 A und B des Katalogs), welche beide Darstellungen eben von Vasari als Theile der Predella des fraglichen Bildes angeführt werden. Der genannte Forscher hat durch den Vergleich derselben mit den Fresken der Cappella Brancacci die Analogie beider Werke in den Typen und im Stil der Figuren, in der Art der Beleuchtung und der Composition nachgewiesen, und hieraus gefolgert, das Pisaner Altarbild sei auch in den letzten Jahren des Meisters entstanden, eine Folgerung, welche durch die obige urkundliche Nachricht ihre volle Bestätigung erhält. *C. v. F.*

· [Zur Biographie Bart. Bellano's], des bekannten paduanischen Erzbildners, liefert eine urkundliche Mittheilung B. Cecchetti's in dessen »Saggio di cognomi ed autografi di artisti in Venezia nei secoli XIV—XVI« (s. Archivio veneto, Bd. XXXIII u. XXXIV) einige bisher unbekannte Daten. Wir erfahren aus dem a. a. O. mitgetheilten Eingang zu dem am 7. Sept. 1479 verfassten Testamente des Künstlers: »Cum Ego Bartholomeus bellan q. Bellani aurificis scolptor de Padua iturus sim Constantinopolim«, dass sein Vater Goldschmied zu Padua und dass er selbst es gewesen sei, der auf das Ersuchen Sultan Mohammed II., ihm einen tüchtigen Porträtmaler, sowie einen Bildhauer und Erzgiesser zu senden, von der Signorie neben Gentile Bellini auserlesen wurde, nach Constantinopel zu gehen. Aus dem Berichte der Ufficiali delle Razioni Vecchie, die von dem grossen Rath den Auftrag erhalten hatten, die dafür geeignete Persönlichkeit vorzuschlagen, wussten wir schon bisher, dass ihre Wahl auf einen gewissen Bartolomeo gefallen war, ohne jedoch vermuthen zu können, dass darunter Bart. Bellano aus Padua gemeint sei, da es ja zu jener Zeit in Venedig selbst Bildhauer und Erzgiesser genug gab (s. Thuasne, Gent. Bellini et Sultan Mohammed II., p. 15). Dass es sich aber in unserem Falle um die erwähnte Expedition handelt, wird durch das Datum des Testaments ausser Zweifel gestellt: denn wir wissen, dass jene im September 1479 (Marino Sanuto gibt dafür fälschlich den 3. September an) auf der Galeere Melchior

Trevisan's unter Segel ging. Dieser hatte den Auftrag, ihre Mitglieder auf Staatskosten zu verpflegen, wofür ihm im April des nächsten Jahres 62 Dukaten an Unkosten rückerstattet wurden, »causa alimentorum per eum subministratorum in galea ex hac civitate Constantinopolim usque Gentilli Bellino pictori, et aliquot aliis opificibus, missis per nostrum Dominium ad Illustrissimum Dominum Turcum« (Thuasne l. c. p. 66). Obwohl wir über die Thätigkeit der venezianischen Künstler beim Sultan, ausser derjenigen Bellini's, keine Nachrichten besitzen, ist es nach dem eben angeführten Citat doch sicher, dass deren mehrere nach Constantinopel gesandt wurden, und nach dem obigen wohl nicht zu bezweifeln, dass sich auch Bartolomeo Bellano darunter befand.

[Die sogenannte kleine hl. Familie Rafael's im Louvre] war seit langem von der competenten Kritik als das Werk eines der Schüler des Meisters erkannt, ausgeführt nach einem Vorbild desselben, wofür man bisher gewöhnlich eine Zeichnung annahm. So sah Mariette darin die Hand Garofalo's Félibien und Passavant jene Giulio Romano's, während Crowe und Cavalcaselle dessen Ausführung dem Polidoro da Caravaggio zuschreiben. Nun kommt aus Paris die Nachricht, dass sich daselbst im Privatbesitze das Originalbild Rafael's vorgefunden habe, wovon sowohl das Gemälde im Louvre, wie auch die übrigen existirenden Repliken desselben sich als Copien erweisen (F. Notté, La petite Sainte Famille du Louvre et le tableau original par Raphael. Paris, Dumoulin 1887). Die kleine photographische Reproduction, welche der Beschreibung des neuentdeckten Schatzes beigegeben ist, gestattet nicht, die Vorzüge zu verifiziren, die daran im Gegensatze zu dessen Repliken hervorgehoben werden, und wird es Sache der autoptischen Prüfung berufener Kenner sein, darüber ein entscheidendes Urtheil zu sprechen. Es ist dazu volle Gelegenheit geboten, da der glückliche Besitzer, Mr. Rousseau in Château de l'Isle-Adam bei Paris, durch den Verfasser der obigen Brochure an alle ernsten Kunstfreunde die Einladung zur genauen Besichtigung und Prüfung des Bildes ergehen lässt. Wir bemerken noch, dass dasselbe am Brusttuch der hl. Elisabeth mit den verschlungenen Initialen R. V (Raphael Urbinas) bezeichnet ist. *C. v. F.*

[Ueber Heimat und Namen Girolamo Mocetto's und Bonifazio's von Verona] gibt uns die oben angeführte Publication Cecchetti's bisher unbekannte Aufschlüsse. Der erstere war nicht Veroneser, wie man bisher annahm, sondern stammte aus Murano (Ego Hieronymus moceto q. sier andree de muriano pictor) und war noch im Jahre 1531 am Leben (das späteste bisher auf Stichen von ihm bekannte Datum ist 1514). — Der letztere, der jüngere der beiden Veroneser Bonifacios, zeichnet sich in einer Urkunde vom Jahre 1553 als »Jo bonifacio Di pitati da Verona pitor fo di ser marzio«. Sein Familienname war also De Pitati oder De Pittatis. *C. v. F.*

[Zu Jan van Scorel.] Ich bin von schätzbarer Seite gebeten worden, mich bezüglich des Materiales, worauf die Bilder von Jan van Scorel in Innsbruck (Bildniss des Dr. Gregorius Angerer von 1519) und Obervellach (Altar

von 1520) gemalt worden sind, zu erkundigen. Ich bin nun der Ansicht, dass die Maler, wenn sie im Auslande waren, sich auch, mit vielleicht einigen Ausnahmen, des dort üblichen Materiales bedienten, hatte darum mich um die »Holzfrage« gar nicht bekümmert. Schien mir doch die Zusammengehörigkeit dieser Bilder ausser aller Discussion zu liegen, und es war mir desshalb ganz gleichgültig, auf was sie gemalt sind. Gar bei einem Künstler wie J. van Scorel, der lange in Oberdeutschland, theilweise auch bei Dürer geweilt hatte und bemerken musste, dass das Holz, dessen sich die Oberdeutschen bedienten, sich ebensogut als Malgrund eigne als sein einheimisches. Doch habe ich mich erkundigt und erfahren, dass das Innsbrucker Porträt auf Fichtenholz gemalt ist. Bezüglich des Kärntner Altares schrieb mir Herr Hattenberger (30. Januar): »Möchte nur wünschen, dass unser Altarbild baldigst restaurirt werde. Bezüglich der Holzgattung unseres Altarbildes kann ich bestimmt sagen, dass dasselbe nicht auf Eichenholz gemalt ist. Ich habe das Holz von einigen sachverständigen Männern prüfen lassen, und es wurde für Zirbenholz befunden. Ich glaube, dass E. W. auf diese Angabe sicher rechnen können, da bei uns das Zirbenholz häufig verarbeitet wird, und die Leute es gut kennen.« In der That ist die Zirbelkiefer in den alpinen Gegenden wegen ihres guten gleichmässigen Holzes zu allerlei Arbeiten geschätzt.

Wilhelm Schmidt.

Bibliographische Notizen.

Das Kunstwerk als Darstellung einer künstlerischen Vorstellung. Stuttgart 1889. Verlag von Ebner und Seubert (Paul Neff). Die kleine gewandt geschriebene Untersuchung bricht eine Lanze für den Idealrealismus in der Kunst. Die Welt zu schildern wie sie wirklich ist, ist Aufgabe der Wissenschaft. Der Künstler kann die Welt nur schildern, wie er sie als Ergebniss der Wirkung der Erscheinungen auf sein Denken und Empfinden besitzt. Der Werth seiner im Kunstwerk niedergelegten künstlerischen Vorstellung besteht in dem Wohlgefallen, welches sie bei den Wahrnehmenden erregt. Nun hätte der Verfasser freilich etwas schärfer begründen müssen, warum das Wohlgefallen der Wahrnehmenden in höherem Maasse jenen Werken sich zuwenden werde, bei welchen der Künstler sowohl in der Wahl des Stoffes, wie bei der Auswahl der zur Behandlung, Ausgestaltung des Stoffes nothwendigen Einzelvorstellungen nach den Grundsätzen des Idealismus verfahren ist. Die Absicht des Verfassers ist klar, aber gegen die naturalistische Strömung in unserer Kunst und Dichtung wird sich aus dieser Schrift doch keine Waffe holen lassen.

Joh. Graus: Die katholische Kirche und die Renaissance. 2. Aufl. Freiburg i. Br., Herder 1888. Der Verfasser steht auf streng kirchlichem Boden und das bestimmt seine Beweisführung; aber sehr erfreulich

bleibt es doch, dass gegen jene Eiferer, welche nur die Gothik und höchstens noch den romanischen Stil als kirchliche Kunst gelten lassen wollen, die Rechte der Renaissance vertheidigt werden, und, stellt man sich auf den Boden des Verfassers, mit Glück und Geschick, nicht bloss mit Eifer. Nur den Versuch hätte der Verfasser nicht wagen sollen, die Verdienste der Jesuiten um den Renaissancestil, denen der Cistercienser und Cluniacenser und selbst Franciscaner und Dominicaner um die mittelalterliche Baukunst an die Seite zu stellen. Die Einflussnahme der Jesuiten kam doch nur dem Barok zu Gute. Die Ausführungen des Verfassers gründen sich auf grosse Belesenheit und umfassende Autopsie.

Moriz Carriere: Dreissig Jahre an der Akademie der Künste zu München. (Separatabdruck aus Westermann's Illustrirten deutschen Monatsheften, October 1888.) Knapp in der Fassung bietet dieser Aufsatz doch ein lebensvolles und liebenswürdiges Bild der Geschichte der Akademie der letzten dreissig Jahre. Die Kämpfe der Parteien werden leicht gestreift, und man merkt es, dass die Vornehmheit des Urtheils und die Milde des Wesens des Verfassers für gütlichen Austrag solcher Kämpfe, für Glättung erregter Künstlerleidenschaft viel geleistet hat. Seine Wirksamkeit ist mit der Blüthe der Akademie in den Jahren, da er ihr als Secretär und Lehrer angehörte, auf das Innigste verwachsen.

G. Hager: Die romanische Kirchenbaukunst Schwabens (Inauguraldissertation. München, 1887). Die Studie bietet nicht viel Neues, aber sie gruppirt den zerstreuten Stoff übersichtlich und kommt zu dem allerdings auch nicht neuen, aber doch richtigen Ergebniss, dass die romanische Baukunst Schwabens sich in zwei Perioden sondere, wovon die erste durch ziemlich starke italienische Einflüsse charakterisirt wird, während die zweite unter dem Einfluss der Hirsauer Bauschule (Cluniacenser) steht.

J. Neuwirth: Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages im Jahre 1459 auf Grund der Klagenfurter Steinmetzen- und Maurerordnung von 1628. (Wien, Gerold's Sohn, 1888.) In der Einleitung weist der Verfasser nach, dass die Klagenfurter Ordnung auf eine bald nach 1459 von den Regensburger Satzungen genommene genaue Abschrift zurückgeht. Da die Strassburger Ordnung, welche Heideloff publicirte (nicht allzu genau, wie der Verfasser vermuthet), vernichtet oder doch verschollen ist, so gewinnt die Klagenfurter Abschrift — so lange nicht eine ältere ans Licht getreten — eine erhöhte Bedeutung. Doch auch ausserdem wird sie werthvoll durch den Nachweis des Verfassers, dass die Strassburger Ordnung nicht alle zu Regensburg aufgestellten Satzungen verzeichnet, die sich in der Klagenfurter mit einer mehr oder minder grossen Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen. Die Untersuchung ist mit der bei dem Verfasser gewohnten Gründlichkeit geführt, der Text der Klagenfurter Ordnung mit diplomatischer Treue abgedruckt und die Varianten der Strassburger Ordnung nach Heideloff angeführt.

W. v. Oettingen: Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete. Leipzig, Seemann 1888 (Beitr. z. Kunstgesch.,

N. F., VI.). Der Verfasser beschäftigt sich seit lange mit eingehenden Studien über Filarete; wir haben von ihm in nächster Zeit eine Ausgabe von Filarete's Trattato dell' Architettura zu erwarten. Die vorliegende Untersuchung ist als Einleitung zu jener Ausgabe zu betrachten. Was an Quellen aus erster und zweiter Hand über Filarete vorhanden, hat der Verfasser mit Fleiss gesammelt und Scharfsinn gesichtet. Am meisten kam dies der Schilderung von Filarete's Bauthätigkeit in Mailand zu gute, von der eine so eingehende Schilderung noch niemals vorher gegeben worden ist. Das gilt ebenso von dem Künstlergeschichtlichen, wie von der eingehenden Schilderung des von Filarete Geschaffenem, das aus nicht gerade leicht verständlichen Berichten herausgelesen werden musste. Auch die Kritik des Technischen und Aesthetischen des Spitalbauentwurfs zeigt, wie sehr sich der Verfasser mit dem Baugeist der Frührenaissance vertraut gemacht hat. Man darf nach dieser Vorarbeit mit guten Hoffnungen der Ausgabe des Tractats entgegensehen.

A. Schmid: Forschungen über Hans Burgkmair, Maler von Augsburg. (Inauguraldissertation. München, 1888.) Eine sehr fleissige Studie über die Jugendperiode des Künstlers (bis zum Jahre 1512). Müssig erscheint uns nur der Versuch des Verfassers, in den Erstlingswerken einen stilistischen Zusammenhang Burgkmair's mit Schongauer herauszufinden. Alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass zwischen der Gehilfenperiode in der Werkstatt Schongauer's und den Erstlingswerken in Augsburg ein längerer Aufenthalt in Oberitalien liege — daher die einheitliche Entwicklung im Geiste der Renaissance bei Burgkmair, im Gegensatz zu der sprunghaften Entwicklung des höher begabten älteren Holbein. Gründlicher als Holbein ist Burgkmair in den Formen durchaus nicht, nur der frühe Verkehr mit italienischer Kunst liess ihn von Anfang an einer verfeinerten Geschmacksrichtung nachgehen. Auf seinen stark entwickelten Farbensinn hatte, wie der Verfasser richtig hervorhebt, Crivelli, später aber gewiss die oberrheinische Schule Einfluss. Ob er dem älteren Holbein die Renaissanceformen vermittelt habe, ist uns immer noch zweifelhaft; der rege Verkehr zwischen Augsburg und Venedig hat die Kenntniss italienischer Formen aus erster Hand nicht schwer gemacht. Holbein's älteste Skizzen lehren, dass er von Burgkmair nichts zu lernen hatte — zum Mindesten nichts als Zeichner. Doch das sind Meinungsverschiedenheiten, welche das Urtheil nicht berühren, dass die Arbeit des jungen Verfassers tüchtige Studien und ein gutes Auge verräth und dazu redlichen Wahrheitssinn.

Prof. Dr. A. Wintterlin: Festrede zur Enthüllung des Danneckerdenkmales, gehalten im Königsbau am 18. Nov. 1888 (Stuttgart). Der um die Kunstgeschichte Württembergs hochverdiente Verfasser entwickelt hier in formvollendeter Darstellung das Lebensbild Dannecker's, des Menschen und Künstlers. Ohne panegyrisch zu werden, bewahrt er eine edle Wärme der Schilderung und ohne über die knappe Fassung hinauszutreten, legt er doch die Verhältnisse dar, welche seine Entwicklung bestimmten. Nur Dannecker's Beziehungen zu Goethe und Schiller ist etwas grössere Ausführlichkeit gewidmet.

Fr. Friedr. Leitschuh: Georg III., Schenk von Limpurg, der Bischof von Bamberg in Goethe's »Götz von Berlichingen« (Bamberg, 1888). Der Titel könnte leicht dazu führen, in der Abhandlung nur ein Stück litteraturgeschichtlichen oder ästhetischen Commentars zu Goethe's Götz zu vermuthen. Statt dessen wird uns hier eine schöne, aus dem Vollen geschöpfte, und fast ganz auf noch wenig benutzte Quellen zurückführende kunstgeschichtliche Studie geboten. Welche Aufträge Gelehrte und namentlich Künstler von Georg von Limpurg erhielten, das ist die Hauptsache — das Unrecht, das die Charakteristik Goethe's dem humanen duldsamen Freund von Wissenschaft und Kunst gethan, stellt sich dann von selbst ans Licht. Die wichtigsten Quellen bildeten für den Verfasser die fürstlichen Kammerrechnungen, die in Copien sich auf der Bamberger Bibliothek befinden; daraus fliessen vor Allem neue Mittheilungen über den Hofmaler Hans Wolf, über dessen Vorgänger Wolfgang Katzheimer, über Paul Lautensack; auch zur Biographie der Bildhauer Tilmann Riemenschneider und Loyen Hering (vgl. Repert. XI, S. 203 ff.) wird einzelnes Neue beigesteuert — ganz zu schweigen von urkundlichen Mittheilungen über Aufträge, welche Künstler, Kunsthandwerker von minderer Bedeutung erhielten. Es ist ein Verdienst des Verfassers, dass er den reichen neuen Inhalt in geschmackvoller sorgfältig gefeilter Form geboten hat.

Als neue Erscheinungen im Verlage von Ebner & Seubert (Paul Neff) in Stuttgart sind nur anzukündigen, da sie nach Vollendung an dieser Stelle ausführliche Besprechung erfahren werden:

1) Die seit langer Zeit mit Sehnsucht erwartete zweite Auflage von H. Brunns: Geschichte der griechischen Künstler. Lfg. 1.

2) Die Geschichte des Barockstiles und des Rococo in Deutschland von Cornelius Gurlitt. Lfg. 1.

3) Handbuch der altchristlichen Architektur. Form, Einrichtung und Ausschmückung der altchristlichen Kirchen, Baptisterien und Sepulcralbauten. Lfg. 1. Der Verfasser, Dr. H. Holtzinger, hat sich bereits durch eine Reihe von Studien auf dem Gebiete christlicher Archäologie als sorgfältiger gewissenhafter Arbeiter bekannt gemacht.

Die von Dr. J. Strzygowski in seiner Abhandlung: Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst (Repert. XI, S. 23 ff.) angekündigte Abhandlung von Dr. Bruno Keil: Die Monatscyclen der byzantinischen Kunst in spätgriechischer Litteratur ist nun in den »Wiener Studien« (1888, S. 94 ff.) erschienen. Sie bildet die nicht zu umgehende Ergänzung des dort gebotenen Materials. Zu S. 109 sei bemerkt, dass die von Sintram und Gutta hergestellte Strassburger Handschrift, welche durch die in der Grote'schen Kunstgeschichte erscheinende Geschichte der deutschen Malerei in die kunstgeschichtliche Litteratur eingeführt wurde, sich nach wie vor in der Bibliothek des Strassburger Priesterseminars befindet.

Die Verlagshandlung F. Vieweg in Paris (67 Rue de Richelieu) hat den Entschluss gefasst, den Manuel de l'Amateur d'Estampes von M. Ch.

Le Blanc, dessen Fortsetzung seit 22 Jahren stockte, nun doch zum Abschluss zu bringen. Die beiden 1854 und 1856 bei Jaunet erschienen Bände hatten den Stoff bis M (Melac Adrian) geführt; nun hat J. E. Wessely die Fortführung des Werkes übernommen und seinem Fleisse verdanken wir bereits zwei Lieferungen — als 9. und 10. des ganzen Werkes bezeichnet — (die Lieferung à 4 fr. 50 cent.), welche den Stoff bis Proger führen. Wessely's rührige Art zu arbeiten, lässt den Abschluss des Werkes in Bälde erwarten; dann soll auf das Ganze ausführlich zurückgekommen werden.

Von Ausstellungskatalogen verdient hier zunächst Erwähnung der wieder vom Museum zu Boston herausgegebene einer Dürer-Ausstellung (Albert Dürer's Engraving, Etchings, and Dry-Points etc.) von S. R. Köhler mit gewohnter Gründlichkeit, Sorgfalt und pädagogischem Tact redigirt. Er gibt eine trefflich orientirende Einleitung, die Bibliographie, dann hinter Anzeige jedes Blattes, knapp und kurz Alles, was die Litteratur zur ästhetischen und geschichtlichen Würdigung desselben geboten hat. Auf der Ausstellung befanden sich auch acht Originalzeichnungen Dürer's, von Ferd. Meder in New-York geliehen. Sie stammen aus der jetzt zerstreuten Sammlung des H. v. Franck in Graz. Die Blätter seien hier verzeichnet:

1) Das Aquarell einer Linde auf der Bastion.

2) Kopf einer Maria von 1503.

3) Studie für den linken Arm der Eva (Adam und Eva von 1507).

4) Studie für den Fuss des knieenden Apostels auf dem Heller Altar.

5—6) Studien für die Krone, den Reichsapfel und das Schwert Karls d. Gr. (1510).

8) Frauenbildniss in Halbprofil (von Thausing und Ephrusi nicht beschrieben, dagegen von Heller erwähnt. Ob echt?)

Der Jahresbericht des Museums (ausgegeben Ende December 1887: Trustees of the Museum of Fine Arts) weist allenthalben ein Wachsthum der Sammlungen dieser ausgezeichnet geleiteten Anstalt nach.

In New-York hat der Union League Club im April vorigen Jahres eine Ausstellung von Arbeiten weiblicher Stecher und Radirer veranstaltet. Der Katalog (Exhibition Catalogue of the Work of the Women Etchers of America) zählt 506 Nummern von 36 Künstlerinnen und Dilettantinnen auf. Der Katalog enthält eine orientirende Einleitung von Mrs. Schuyler van Rensselaer und zwei Radirungen.

Salomon Vögelin.

Geboren in Zürich am 26. Juli 1837, gestorben in Zürich am 17. October 1888.

Von **Carl Brun**.

Am 20. October, gegen drei Uhr, setzte sich von einem Hause in der Bahnhofstrasse aus, welches noch seinen alterthümlichen Charakter bewahrt hat, ein Trauerzug in Bewegung, wie ihn Zürich nur selten zu sehen bekommt. Gemessenen Schrittes gingen zahllose Leidtragende hinter dem reichgeschmückten Sarge einher, und es begleitete sie die Theilnahme des Volkes, welches herbeigeeilt war, einem Manne, der mit ihm gefühlt und gekämpft, die letzte Ehre zu erweisen. Man konnte wahrnehmen, dass die Trauernden den verschiedensten Ständen angehörten. Langsam näherte sich der Leichenzug der Predigerkirche, in der die Abdankung stattfand. Unter den Klängen der Orgel füllte sie sich wie zu einem Gottesdienste. Die Töne verrauschten, den Sarg stellten Studenten vor den Taufstein nieder, und nachdem die Fahnen sich über ihn gesenkt hatten, begann die Todtenfeier. Sechs Reden wurden gehalten, und jede gab wieder ein neues Bild des Verstorbenen. Ein Leben, reich an Gegensätzen, voller Arbeit, voll von glänzenden Anfängen und berechtigten Hoffnungen entrollte sich vor unserm Geiste! Kein Redner wiederholte, was schon vor ihm gesagt worden war, und das war nicht so sehr sein Verdienst wie das Verdienst Salomon Vögelin's, dem, wie seinem Vater, stets eine gewisse »Getheiltheit des Sinnes«, eine »zersplitternde Vielthätigkeit« eigen gewesen ist.

Friedrich Salomon Vögelin wurde im Seidenhof geboren, den sich bereits der Grossvater Vögelin zum Wohnsitze auserkor. In der ursprünglichen Gestalt hat der Enkel zwar das »alte Ritterhaus« nicht mehr gesehen, da es 1812 einem Umbau zum Opfer fiel. Das Geschlecht der Vögelin lässt sich bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts hinauf in Zürich verfolgen. In der Familie unseres Vögelin war die Gottesgelehrtheit Tradition; sein Vater, Grossvater und Urgrossvater sind Theologen gewesen und haben sich als solche auch schriftstellerisch bethätigt. Neben dem Berufstudium der Theologie machte sich allerdings, es muss dies gleich hier bemerkt werden, ein reges Interesse an der Litteratur und den bildenden Künsten geltend. Durch liturgische Fragen angeregt, betrat Vögelin's Grossvater das Gebiet der christlichen Archäologie

und der mittelalterlichen Kunstgeschichte. Nicht bloss als Empfangender, sondern auch als Gebender. Seiner umfassenden Kenntniss der schweizerischen und zürcherischen Alterthümer verdanken wir »Das alte Zürich« (1829), »Zürichs ehemalige Stadtthore« (1840), sowie zwei Schriften über das Grossmünster in Zürich (1840 und 1841). Bei dem Vater Vögelin's, der sich früh der Philologie zuwandte — er war ein Schüler Johann Caspar Orelli's, Gottfried Hermann's und Boeckh's — nahmen die künstlerischen Bestrebungen mehr eine classische Richtung. Wir besitzen von ihm eine Monographie über »Das Diptychon des Areobindus« (1857), welche in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft erschien. So waren die Anregungen, welche der Knabe im grossväterlichen Hause empfing, seine Eltern lebten mit dem Pfarrer und Kirchenrath Vögelin bis zu dessen Tode (3. Januar 1849) in ein und derselben Haushaltung, zwiefacher Natur. Auf der einen Seite wurde Vögelin mit den Lehren der orthodoxen Kirche vertraut, auf der andern in Kunst und Alterthum eingeführt. Ein hervorragender Schüler ist Vögelin nicht gewesen. Am Gymnasium, an dem sein Vater Professor des Hebräischen, Lateinischen und Griechischen war, kam er nur langsam vorwärts, er musste sogar einmal in einer Classe zwei Jahre bleiben. Er trieb allerlei Allotria, wie es die Lehrer nannten, und worin die Allotria bestanden, ist nach dem bisher Gesagten leicht zu errathen. Vögelin behagten die alten Kupferwerke in den Bibliotheken der Väter mehr als die nüchternen Schulbücher, und jeden freien Augenblick benutzte er, um den historischen Monumenten seiner Geburtsstadt nachzugehen. Noch heute kann man Männer, die mit ihm auf einer Bank sassen, dankbaren Herzens von der Belehrung reden hören, welche ihnen durch den Kameraden in antiquarischen Dingen zu Theil wurde. Es sind einige Briefe Vögelin's erhalten vom Sommer 1854, den er in einem befreundeten Pfarrhause in Horgen verlebte, an Rudolf Ulrich gerichtet, den jetzigen Conservator der archäologischen Sammlungen des Helmhauses. Wir erfahren aus denselben, dass der Jüngling damals eifrig den Otte studirte, Beziehungen zu dem Dialectdichter Heinrich Kramer anknüpfte und die Bauwerke der Umgegend untersuchte. Besonders wichtig ist ein Schreiben vom 30. August. Es führt uns nach Kappel, wo Vögelin an der Hand zweier Arbeiten seines Vaters, welche im Neujahrsblatt der Hülfsgesellschaft (1841) und in den Mittheilungen der antiquarischen Gesellschaft (1845) erschienen, mit kritischem Geiste die Klosterkirche besichtigt. Er sucht sich die Baugeschichte des Klosters klar zu machen, und wo die Worte ihm versagen, da setzt er die Feder an, um seiner Meinung durch flüchtige, aber mit Talent hingeworfene Skizzen den gehörigen Nachdruck zu verleihen. Angesichts dieser Zeichnungen begreifen wir, dass der Verstorbene es bitter beklagte, nie systematischen Zeichenunterricht genossen zu haben. Siebenzehnjährig war er jedenfalls auf dem besten Wege, und er hat dies auch selbst gefühlt; denn im Postscriptum seines Briefes findet sich neben der scherzhaften Aeusserung: »Mein Ruhm wird weit verbreitet sein!« der Ausspruch: »Mit vielen Freuden bemerke ich grosse Fortschritte an mir selber«.

Man sollte meinen, wenn bei einem Jüngling die Richtung, welche sein Geist einschlägt, so deutlich zu Tage tritt, wie dies bei Vögelin der Fall war, so

würden die Eltern ihn gewähren lassen. Dem war aber nicht so! Der Grossvater hatte ja ebenfalls in der Jugend getuscht und gemalt, Freude empfunden an den Kupferstichen eines Schellenberg, Lips und Chodowiecki, Kunsthandlungen besucht und — war doch Pfarrer geworden. Und hatte nicht der eigene Vater schon im zarten Alter von elf Jahren mit Vergnügen Gemälde betrachtet, ohne deshalb der ererbten Theologie untreu zu werden? Auch Friedrich Salomon war von Kindheit an für die Theologie bestimmt. Er musste seine Liebhabereien an den Nagel hängen und sich allmählich mit dem Gedanken vertraut machen, dermaleinst eine Stütze der Züricher Orthodoxie zu sein. Er wurde das Opfer der Familienüberlieferungen. Er bezog die Universitäten Zürich, Basel, Heidelberg (1861), Berlin (1862) und bereitete sich mit Fleiss auf den geistlichen Stand vor. Im Beginn seiner Studentenlaufbahn war Vögelin nachweisbar ein entschiedener Pietist, sogar Präsident des pietistischen Jünglingsvereins; die Wandlung, welche ihn in das entgegengesetzte Lager trieb, vollzog sich nur langsam in seinem Innern. Wie viel an derselben der Umstand Theil hatte, dass der junge Candidat in den Hochschuljahren sich nicht bloss auf rein theologische Collegien beschränkte, lässt sich denken. In Berlin war er durch den alten Vögelin bei Boeckh und Bekker eingeführt und bestrebt, sich Schnaase und Waagen zu nähern, in Zürich hatte er eifrig bei Jacob Burckhardt gehört, mit dem er schon als Student von Heidelberg aus correspondirte. Nachher, 1870, widmete er ihm seine Schrift über Raphael's Madonna von Loretto. Wie ehemals der Vater auf seiner Reise durch Deutschland mit offenem Auge die Denkmäler altdeutscher Baukunst bewunderte und mit Kunstverständniss und Kunstgenuss sich in den Sammlungen umsah, so nun der Sohn. Er vertiefte sich nicht nur in das Alte und Neue Testament, sondern auch in die monumentalen Zeugen der christlichen Vergangenheit. Er legte Grund zu dem Wissen, welches ihn später befähigte, die Kanzel mit dem Katheder zu vertauschen. Nach Zürich zurückgekehrt, bestand er mit Erfolg das theologische Staatsexamen, und nun sahen die Seinigen sich am Ziele ihrer Wünsche angelangt.

Nicht sogleich nach Beendigung der Studien kam Vögelin jedoch in das praktische Leben hinein, sein Vater erlaubte ihm zunächst, eine Reise nach Rom und Mittelitalien anzutreten. Es war im Jahre 1862. Auf das Sorgsamste bereitete er sich auf dieselbe vor. Bei Burckhardt holte er sich brieflich Rath und erhielt ihn. In Italien fasste Vögelin keine bestimmte Periode in's Auge, er trieb classische und christliche Archäologie und sah sich die Werke des Mittelalters wie der Renaissance mit dem gleichen Ernste an. Eine besondere Neigung für Raphael, den er wie Wenige beherrschte, bemächtigte sich seiner allerdings schon damals. In dem Bewusstsein, seine Kenntnisse tüchtig bereichert zu haben, vielleicht in der stillen Hoffnung, in Zürich sich als Privatdocent niederzulassen, begab er sich auf die Rückreise. Da wurde die Post, mit welcher er fuhr, von Banditen überfallen, Vögelin seiner mühsam zusammengebrachten Materialien, seiner gesammten Collectaneen beraubt. Er sprach nicht gerne von dieser Episode, ich erinnere mich aber, dass er einmal erzählte, später seien alle seine Papiere wieder zum Vorschein gekommen.

Da sie ihm durch die Post anonym zugeschickt worden waren, vermuthete er, dass es sich um ein Complott gehandelt habe, bei dem Räuber, Polizei und Post unter einer Decke steckten.

»Non sine numine!« — Dieses Wort, welches schon den Grossvater Vögelin gelegentlich auf seinem Pfade geleitete, sprach nun der Vater Vögelin's aus, als der Sohn wieder vor ihm stand und ihm sein Abenteuer erzählte. Die Räubergeschichte wurde als ein Fingerzeig Gottes gedeutet, Salomon sollte bei der Theologie bleiben. Er sah sich nach einer Stelle um und fand sie bereits gegen Ende des Jahres 1862. Er wurde zuerst Vicar, dann Pfarrverweser und schliesslich, am 10. Januar 1864, Pfarrer zu Uster. Was er als solcher leistete, fällt eigentlich aus dem Rahmen dieser Skizze heraus, es muss aber des Zusammenhangs halber dennoch mit wenigen Worten gesagt werden. Vögelin entpuppte sich in Uster sofort als ein freisinniger Mann, der gesonnen war, die Bewegung der Reformtheologie zu fördern. Er predigte, wie es sein Gewissen ihm vorschrieb und brachte den gesammten Clerus des Cantons in Aufruhr. 78 orthodoxe Pfarrer verlangten seine Absetzung und forderten den Kirchenrath zum Einschreiten auf. Vögelin wehrte sich so gut er konnte. Er liess seine Predigten drucken (1864 und 1865), um zu zeigen, dass er kein Antichrist sei, und hatte die Genugthuung, den Gemeinderath, die Kirchenpflege und die Schulpflege von Uster seine Partei ergreifen zu sehen. Die Bewegung verlief im Sande, es war dem jungen Pfarrer nicht beizukommen. Der jetzige Antistes der Zürcherischen Kirche, ein durchaus conservativer Mann, stellte auf der Synode den Antrag, von jeder Maassregelung abzusehen. Der siegreich bestandene Kampf um die Existenz liess jedoch bei Vögelin eine Bitterkeit zurück, die ihm sein Pfarramt schnell verleidete. Weder seine junge Ehe (11. Juli 1865), welche in ergreifendster Weise von dem eigenen strenggläubigen Vater eingesegnet wurde, noch der Briefwechsel mit Männern wie David Friedrich Strauss, Alexander Schweizer und Biedermann vermochte ihn mit demselben auszusöhnen. Er erkannte seine Unzulänglichkeit als Seelsorger und war fest entschlossen, einen andern Beruf zu ergreifen. Wohl schrieb ihm Strauss (am 9. November 1864): »So hätte ich als Geistlicher mögen reden dürfen wie Sie, aber mir fehlte vor 30 Jahren der Boden, wie er in Deutschland noch heute fehlt. Glücklich Ihr Land, wenn es das Licht der hüllenlosen Wahrheit ertragen kann,« — das waren für Vögelin Worte, die ihm nur momentan Trost gewährten. Er that auch wirklich gut daran, sich nach etwas Anderem umzusehen, denn je lärmender die Opposition sich gebärdete, desto mehr fühlte er sich nach links gedrängt, und durch sein Auftreten hatte er der Reform eher geschadet als genützt. Viele, welche ihr vorher geneigt gewesen waren, wandten sich nun wieder von ihr ab. Er war ein Ganzer und passte nicht mehr auf die Kanzel, die Anderen waren in seinen Augen nur Halbe.

Inzwischen fand im Canton Zürich, 1867 bis 1869, die demokratische Staatsumwälzung statt, und nach dem religiösen Freisinn ergriff der politische Radicalismus unsern Freund. Der Name »Salomon Vögelin« kam in bleibende Verbindung mit politischen Tendenzen, die dem innersten Wesen

seines Vaters widerstrebten. Vögelin wurde (am 4. Mai 1868) Verfassungsrath, arbeitete als solcher an der neuen Verfassung mit, die das Volk am 18. April 1869 annahm, und liess sich darauf in den Cantonsrath wählen. Im Cantonsrath sass er bis 1874. Von 1872 bis 1881 war er Erziehungsrath, von 1875 bis 1880 Mitglied des Vorstandes der Lehrersynode, deren Verhandlungen er auch zweimal (1879 und 1880) als Präsident geleitet hat. Der cantonalen Politik entsagte er, um in den Dienst der eidgenössischen überzugehen. Vom October 1875 bis zu seinem Tode vertrat er im Nationalrath den dritten eidgenössischen Wahlkreis. Vögelin war als Politiker ein Idealist. Er sprach selten in den obersten Behörden, aber immer mit hinreissender Beredtsamkeit. Mit Begeisterung kämpfte er für seine Lieblingsidee, ein schweizerisches Nationalmuseum, mit Sachkenntniss betheiligte er sich an der Mariahilf-Debatte. Er war der Fürsprecher der Minoritätenvertretung, sowie der Gleichberechtigung der Katholiken im Bunde und erhob als Socialist seine Stimme für eine nationale und internationale Arbeiterschutzgesetzgebung. Er schoss häufig über das Ziel hinaus, aber redete stets mit Wärme und Ueberzeugung. Gegner wie Freunde konnten dem heiligen Eifer, mit dem er seine Gedanken vertheidigte, die gerechte Anerkennung nicht versagen. Er war eine vornehme, durch und durch tolerante Natur, fern von jedem Fanatismus. Wie sein Grossvater fragte auch er: »non quis, sed quid?« Er achtete in dem politischen Gegner den Menschen und war persönlich befreundet mit dem ultramontanen Geschichtsforscher Segesser.

Wie ehedem das Opfer der Theologie, so war Vögelin nun das Opfer der Politik, und die Politik, sie behielt ihn leider in ihrem Bann, bis sein müdes Auge brach. Es ist von seiner Seite das Gefühl der Dankbarkeit gewesen, welches ihn dazu bestimmte, einen guten Theil seiner Kräfte ihr zu widmen. Verdankte er der Politik, d. h. dem Erziehungsdirector Sieber doch seine Professur! Damit soll natürlich nicht gesagt werden, dass Vögelin, als man ihn im August 1870 zum ausserordentlichen Professor der Cultur- und Kunstgeschichte ernannte — ordentlicher Professor wurde er im October 1876 — nicht voll und ganz befähigt gewesen wäre, einen Lehrstuhl an der Hochschule einzunehmen. Schon von Uster aus hatte Vögelin 1869 in Zürich Vorträge über Raphael gehalten und eine glänzende Darstellungsgabe offenbart. Man wusste, dass er sich in den Mussestunden geschichtlichen und kunsthistorischen Studien hingab. Er veröffentlichte die Geschichte seiner Kirchgemeinde (1866 bis 1867), schrieb über das Kloster Rüti und seine Aufhebung (1862 und 1869), im Leben Jesu über den Ursprung der christlichen Kirche (1867) und gab einen in Basel am 2. März 1868 gehaltenen Vortrag: »Die Religion im Spiegel der Kunst« heraus. Dieser Vortrag, ein Aufsatz über die Katakomben im Neuen schweizerischen Museum von 1863, und das erste Heft der Denkmäler der Weltgeschichte (2 Bände, 1870—1878) sind so ziemlich die einzigen kunsthistorischen Arbeiten, welche vorlagen, als Vögelin berufen wurde; denn seine kunstgeschichtliche Untersuchung über die Madonna von Loretto [1]) und das auf

[1]) Mit einer Beilage, enthaltend das Verzeichniss der während der franzö-

Schloss Kyburg befindliche Exemplar derselben erschien erst in der zweiten Hälfte des Jahres 1870. Kinkel hat dies Werk im Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst vom 26. Juli 1872 (7. Jahrg. Nr. 21. S. 377—381) besprochen und mit Recht bemerkt, dass die kleine Schrift, welche zwar Echtheit und Stammbaum des Kyburger Exemplars nicht ins Reine bringe, aber mit solcher Selbständigkeit, Ausdauer und Besonnenheit neue Thatsachen redigire, vollkommen verdiene, dem Verfasser seine Stellung als Lehrer der Kunst- und Culturgeschichte an der Hochschule Zürich einzutragen. — Als Professor entwickelte Vögelin eine rastlose Thätigkeit. Er gehörte nicht zu Jenen, die ihre Collegienhefte im Reinen haben und auf ihren Lorbeeren ausruhen, stets arbeitete er seine Vorträge wieder um und zog neue Stoffe in den Kreis seiner Studien hinein. Das eine Jahr trug er die Geschichte der neueren Kunst vor, das andere las er über Holbein oder Raphael und seine Zeit. Er führte die Schüler in die Culturgeschichte der Schweiz ein und hielt kunstgeschichtliche Uebungen mit ihnen. Indem er uns mit Herder's Leben und Schriften bekannt machte, griff er auf das Gebiet der Litteraturgeschichte über, indem er die Entwickelung der eidgenössischen Bünde und der schweizerischen Bundesverfassung erklärte, auf dasjenige der Geschichte. Die Vielseitigkeit Vögelin's war durch seine grosse Rührigkeit bedingt und hatte natürlich auch ihre Schattenseiten. Sie wirkte ungemein anregend auf die Zuhörer, ist aber Schuld daran, dass der hochbedeutende Mann auf keinem der von ihm berührten Gebiete zu einem Abschluss kam. Noch sterbend hat er sich zersplittert, auf das Wintersemester von 1888 auf 1889 kündigte er kunstgeschichtliche Uebungen, ein Conservatorium über Schweizer Geschichte und Vorlesungen über Raphael, die Cultur des Mittelalters und die Inschriften der Eidgenossenschaft an.

Was von Vögelin im Drucke erschienen ist, zerfällt in zwei Kategorien: in populär-wissenschaftliche und streng-wissenschaftliche Arbeiten. Schon als Pfarrer hatte er das Bedürfniss, die Ergebnisse seiner Forschungen in allgemein verständlicher Weise dem Volke vorzulegen, sie belletristischen Zeitschriften und Zeitungen mitzutheilen; auch als Professor ging er nicht von seiner Gewohnheit ab. Neben Aufsätzen in der Illustrirten Schweiz und der Illustrirten Schweizer Zeitung (Bd. I. Nr. 3 und 7) über »Die Goldschmiedearbeiten der Zünfte und Gewerkschaften«, »Die Meisterwerke der Xylographie«, »Das alte Basel« und den Hof des Rathhauses von Basel stehen solche in der Ausstellungszeitung von 1883 über »Die alte schweizerische Glasmalerei« und »Die Gründung eines Nationalmuseums«; neben Abhandlungen in der Helvetia finden sich solche im schweizerischen Gewerbeblatt, z. B. »Ueber Trinkgefässe, vorzüglich des 15. bis 18. Jahrhunderts« (vgl. Jahrg. 1879, Nr. 15—17). Von selbständig herausgekommenen Arbeiten Vögelin's gehören zwei in Zürich und Winterthur gehaltene Vorträge hierher: »Das Verhältniss der Christen zur bildenden Kunst während der ersten vier Jahrhunderte« und »Kunst und Volksleben« [2]).

---

sischen Invasion aus Italien weggeschleppten Kunstwerke. Zürich, Verlag von Orell, Füssli & Cie. VIII—106 Seiten.

[2]) Basel, Schweighauserische Verlagsbuchhandlung, 1872 und 1876.

Dauernden Werth hat das, was Vögelin im Dienste der Wissenschaft im engern Sinne des Wortes leistete; sein Name wird stets mit demjenigen Holbein's verknüpft bleiben. Den Holbeintisch, den so viele vor ihm umsonst suchten, Vögelin fand ihn in einer glücklichen Stunde auf der Stadtbibliothek zu Zürich. Es war im Jahre 1871; am 4. November theilte er seine Entdeckung der Antiquarischen Gesellschaft mit (Bericht in der »Frankfurter Zeitung« von 1871. Nr. 236, 237, 244); 1878 bot sich ihm die Gelegenheit, den werthvollen Fund in würdiger Weise zu veröffentlichen. Der Holbeintisch kam in fünf Tafeln mit erläuterndem Text im Verlage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst heraus. Eine andere Arbeit über Holbein brachte ihrem Verfasser allerdings eine empfindliche Niederlage bei. Vögelin wähnte, in den Todtentanzbildern des bischöflichen Palastes zu Chur, auf die schon Jacob Burckhardt in seiner »Beschreibung der Domkirche« hingewiesen hatte, die Originale zu dem Holzschnittwerke des berühmten deutschen Meisters der Renaissance zu sehen. Er stellte seine These zum ersten Mal im Freien Rhätier vom 19. und 20. April 1876 auf und begründete sie hernach, so gut es ging, in einer 1878 von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich herausgegebenen kunstgeschichtlichen Untersuchung[3]). Schon bevor diese erschien, erhoben sich zweifelnde Stimmen, z. B. in der »Academy« vom 30. September 1876[4]); wollte Vögelin doch nicht nur ein neues Werk Holbein's gefunden haben, sondern auch die noch niemals angefochtene Holzschnittfolge der Imagines Mortis angreifen. Als die Studien des gelehrten Zürcher Professors abgeschlossen vorlagen, erfolgten von allen Seiten die Widerlegungen. Alfred Woltmann erklärte sich gegen Vögelin im »Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst«[5]), J. R. Rahn bekämpfte seinen Collegen im »Sonntagsblatt des Bund«[6]). Einzig Gottfried Kinkel legte in der »Beilage zur Allgemeinen Zeitung«[7]) für den Freund eine Lanze ein. Der Angriff des Biographen Holbein's war am wuchtigsten. Die Todesbilder in Chur, schrieb er, fallen in die Jahre von 1542—1544. »Hat Vögelin der Localpatriotismus zu der Selbsttäuschung geführt, die Zustimmung von Seiten des Localpatriotismus ihn bestärkt?« fragte Woltmann, fügte aber mildernd hinzu: »Vögelin verfährt nicht flüchtig in seinen Darlegungen, im Gegentheil, er bringt eine Fülle von Material bei und scheint im Einzelnen peinlich genau, knüpft aber dabei einen Trugschluss an den andern und erfüllt nicht sein am Eingang der Schrift gegebenes Versprechen, dass er den Thatbestand und die Schlüsse, zu denen er durch diesen geführt werde, auseinander halten wolle.« Der Standpunct, den Vögelin ein-

[3]) Die Wandgemälde im bischöflichen Palast in Chur mit den Darstellungen der Holbeinischen Todesbilder. Zürich, in Commission bei Orell, Füssli & Cie. 83 Seiten in 4⁰.

[4]) Vgl. Nr. 230, Seite 345.

[5]) S. Nr. 18 vom 14. Febr. S. 281—285 und Nr. 19 vom 21. Febr. S. 299 bis 302, Jahrgang 1878.

[6]) Jahrgang 1878, Nr. 12, 13, 14 u. 15.

[7]) Cf. Nr. 155 vom 4. Juni, S. 2273—2274 und Nr. 156 vom 5. Juni, S. 2291 bis 2292, Jahrgang 1878.

nahm, war in der That unhaltbar, vollends, als bei der Ueberführung der Todesbilder in das Rhätische Museum die Jahreszahl 1543 zum Vorschein kam. Vögelin gab sich nun für geschlagen und fasste in einem Augenblick tiefster Verstimmung den Entschluss, den kunsthistorischen Studien fortan fern zu bleiben. Als ob er das je gekonnt hätte! Er, der schon 1871 in so sachkundiger Weise in der »Frankfurter Zeitung« (Nr. 81 und 84) »die neuesten Forschungen über Hans Holbein den Jüngern« besprach, von dem Jedermann wusste, dass er in der Holbeinlitteratur wie Wenige zu Hause sei, er durfte sich mit gutem Gewissen weiter in den Wettkampf begeben. Er that dies denn auch bereits im März 1880, indem er Amiet's Monographie über »Hans Holbein's Madonna von Solothurn« in der »Neuen Zürcher Zeitung« recensirte[8]. Amiet's Entgegnung, ebenfalls in der »Neuen Zürcher Zeitung« erschienen[9], äusserte am Schluss: »Salomon Vögelin sprechen wir für seine Zweifel, die uns zu fernern Untersuchungen auf angenehme Weise angeregt, und für seine gründliche Besprechung den Dank eines die historische Wahrheit über Alles liebenden Mannes aus.«

Ueber die wichtigsten Beiträge Vögelin's zur Holbeinlitteratur kann ich mich kurz fassen, sie wurden in dieser Zeitschrift veröffentlicht und sind den Lesern derselben bekannt. Am 18. Februar 1879 zeigte Woltmann Vögelin an, dass er gemeinsam mit Janitschek das Repertorium wieder aufgenommen habe, und fügte hinzu: »Was ich an Material vorfand, war sehr ungleich. Manches wird entschieden zurückzuweisen sein. Aber um so mehr freue ich mich, dass ein so trefflicher Aufsatz wie Ihrer über Holbein's Holzschnitte vorliegt, den ich eben schnell durchgesehen habe und der noch heute in die Druckerei wandert. Bereiten Sie die Fortsetzung schnell vor; ich lasse sie sofort folgen. Ueberhaupt bitte ich Sie um Ihren Beistand.« Dieser Brief beweist, dass trotz der unglücklichen Publication über die Churer Wandgemälde Vögelin Woltmann als erwünschter Mitarbeiter erschien; er ist ein glänzendes Zeugniss für die Unbestechlichkeit, die Unbefangenheit, für den Scharfblick des berühmten Holbeinbiographen und war für unsern Freund eine wahre Genugthuung. Seine »Ergänzungen und Nachweisungen zum Holzschnittwerk Hans Holbein's des Jüngern« lagen denn auch bereits im gleichen Jahre vor. Sie sind im zweiten Bande des Repertoriums (S. 162—190 und S. 312—338) abgedruckt, fanden jedoch erst 1882 im fünften Bande (S. 179—203) ihren Abschluss. Diese Aufsätze und die Abhandlung: »Wer hat Holbein die Kenntniss des classischen Alterthums vermittelt?« in Band X des Repertoriums von 1887 (S. 345—371) sichern Vögelin für alle Zeiten einen Platz unter den hervorragendsten Holbeinforschern; stets wird man sich dessen erinnern, dass er es war, welcher das Verhältniss Holbein's zu Beatus Rhenanus in das rechte Licht stellte.

Ein Gutes hatte also die in den Hauptpuncten widerlegte Arbeit Vögelin's über die Churer Wandgemälde: durch sie war er auf das Studium des deutschen

[8]) Nr. 73, 75, 76 u. 77 vom 13., 15., 16. u. 17. März.

[9]) Nr. 208, 209 u. 210 vom 26., 27. u. 28. Juli.

und schweizerischen Holzschnitts der Renaissance gekommen. Er blieb nicht bei Holbein stehen, sondern machte sich mit Energie auch hinter die Holzschnittwerke des alten Zürichs. In vier Neujahrsblättern der Stadtbibliothek (1879—1882) gab er eine überaus gründliche und gelehrte Monographie über »Die Holzschneidekunst in Zürich im sechszehnten Jahrhundert« heraus. Vögelin war seit 1886 Mitglied des Conventes der Stadtbibliothek und, da sein Vater an derselben die Stelle eines Bibliothekars versah, von Jugend an in ihre Schätze eingeweiht. Gross ist die Zahl der Abhandlungen, welche er für die Bibliothek schrieb. 1872 und 1873 behandelte er in den Neujahrsstücken »Die ehemalige Kunstkammer auf der Stadtbibliothek«, 1874 brachte uns einen Aufsatz über »Die Legende des heiligen Eligius«, 1883 einen solchen über »Die Glasgemälde aus der Stiftspropstei, der Chorherrenstube und dem Pfarrhause zum Grossmünster«. Und damit sind die Vögelin'schen Beiträge zu den Neujahrsblättern der Stadtbibliothek noch nicht erschöpft. Von ihm rühren die Neujahrsstücke 1875—1876 über »Die Sammlung von Bildnissen Zürcherischer Gelehrter, Künstler und Staatsmänner« her, aus seiner Feder flossen die Lebensbilder des Vaters und Grossvaters Vögelin in den Neujahrsblättern von 1884—1887. Diese letzteren, ein Monument kindlicher Liebe, sind Meisterwerke biographischer Darstellung, die bezeugen, dass Vögelin stets mit Ehrfurcht von den Dingen und Ideen sprach, welche seine Jugend beherrscht hatten. Dem Herzen waren sie längst abgestorben, der Erinnerung blieben sie heilig. Für Dogmen hatte Vögelin's Geist keinen Platz mehr, in der innersten Seele jedoch wusste er sich bis zum letzten Athemzuge das Gefühl echter Religiosität zu bewahren.

Es liegt nicht in der Absicht dieser Skizze, ein vollständiges Verzeichniss der Schriften Vögelin's zu geben; es wäre das auch verfrüht, da zu den bereits erschienenen möglicherweise noch neue hinzukommen; Vögelin hat nämlich laut Testament drei bewährte Historiker beauftragt, seinen litterarischen Nachlass zu sichten. Was der unermüdliche Forscher als Kunstschriftsteller leistete, sei hier gesagt, im Uebrigen werde auf das chronologische Register in der »Neuen Zürcher Zeitung« verwiesen [10]). Gross ist die Zahl der Vorträge Vögelin's, die nicht gedruckt sind. 1872 sprach er in der Antiquarischen Gesellschaft über »Die Schweizer Glasgemälde des 16. Jahrhunderts« (13. April) und »Neuere Raphaelforschungen« (23. Nov.), 1873 über »Das italienische Theater im Anfange des 16. Jahrhunderts« (15. Febr.) und »Die antiquarische Abtheilung der Wiener Weltausstellung« (13. Decbr.). 1874 redete er über »Holbein in Luzern und das Hertenstein'sche Haus« (24. Oct.), 1879 über »Die Entwickelung der Historienmalerei in der Schweiz« (29. Nov.). Einer der glänzendsten Vorträge war der in Winterthur über Alfred Rethel gehaltene. Vögelin, selbst eine stark ausgeprägte Individualität, hatte ein seltenes Talent, andere Individualitäten zu zeichnen. Er verstand es, mit seinem kritischen Geiste, das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden, vertiefte sich in die verschiedenartigsten Charaktere und wurde ihnen — Zwingli und Calvin bilden

---

[10]) »Salomon Vögelin als Mann der Wissenschaft« (W. Oechsli) Nr. 303 vom 29. Oct., 305 vom 31. Oct., 306 vom 1. Nov.

Ausnahmen — auch meistens gerecht. In der Biographie lag seine Stärke! Er hat es bewiesen im Utz Eckstein (1882), vor Allem aber im Leben des Zürcher Malers Ludwig Vogel. Dasselbe wurde 1881 und 1882 von der Zürcherischen Künstlergesellschaft herausgegeben und ist ein biographisches Meisterwerk ersten Ranges. Wie plastisch hebt sich nicht von dem in den Hintergrund des Gemäldes gerückten Culturbilde der Zeit die kraftvolle Figur Vogel's ab! So wie Vögelin ihn schildert, hat er ausgesehen, der Mann, welcher dem Drängen Overbeck's, der ihn für den Katholicismus reif wähnte, zu widerstehen wusste; der Künstler, dessen Kraft in der Composition lag und der wie Wenige die legendarischen und geschichtlichen Quellen seines Vaterlandes kannte. Die Schweiz darf sich Glück wünschen, von ihrem volksthümlichsten Meister der Neuzeit ein so getreues Bildniss zu besitzen. Zum Schluss sei noch erwähnt, dass Vögelin vielfach Theil hatte an wissenschaftlichen Unternehmungen und Mitarbeiter zahlreicher wissenschaftlicher Zeitschriften war. Für den zweiten Band der »Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz« schrieb er 62 Seiten über Niklaus Manuel, in den Mittheilungen der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler veröffentlichte er die interessanten Façadengemälde des Hauses zum »Weissen Adler« in dem altfränkischen Stein am Rhein. Was er in Zeitschriften publicirte, ist sehr zerstreut und muss erst zusammengelesen werden; das Wichtigste davon findet sich im Anzeiger für schweizerische Geschichte und im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde. Manches konnte leider nicht vollendet werden. Von der Monographie über die »Façadenmalerei in der Schweiz« (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde 1879—1887) liegt bloss die erste Folge fertig vor, von den bibliographischen Excursen und Nachträgen zu den Inscriptiones Confoederationis Helveticae Latinae (Anz. 1886—1888) erschienen nur drei Artikel. Von bleibendem Werthe ist endlich Vögelin's Abhandlung über »Sebastian Münster's Cosmographey« im Basler Jahrbuch von 1882 und die Biographie Hans Asper's in Julius Meyer's Künstlerlexikon.

Die 51 Jahre, welche Vögelin gegeben waren, zu der Ueberzeugung gelangt Jeder, der seine Arbeiten übersieht, sind gut ausgefüllt. Besonders gegen Ende gab er sich einer fieberhaften Thätigkeit hin. Die Tage genügten ihm nicht, er griff zu den Nächten, als ob er ahnte, dass seine Zeit bald abgelaufen sei. Die Flamme seines Geistes verzehrte den schwachen Lebensdocht, und er liess sie brennen, so lange Oel auf der Lampe war. Der Körper starb langsam ab, während die ihn bewohnende Feuerseele, im Bewusstsein ihrer Pflicht, weiter schuf. Vögelin ist ungerne gestorben. Er hatte so Manches noch zu vollenden: die Neubearbeitung des alten Zürich und die Tschudistudien, die bereits (1886 und 1887) schöne Früchte gezeitigt. Er hatte seine Culturgeschichte auszubauen und die ihm lieb gewordene Idee des schweizerischen Nationalmuseums. Das Ruhelose und Aufregende seiner Natur, das den Grossvater bei Lavater so unangenenm berührte, wir können es uns bei Vögelin erklären, wenn wir uns seine Furcht vergegenwärtigen, in den Anfängen stecken zu bleiben. Vögelin hat sehr gelitten. Im Winter 1886 auf 1887 lag er schwer krank darnieder und musste eine schmerzvolle Operation durch-

machen. Seitdem verzweifelten die Freunde an seiner Wiedergenesung. Wohl erholte er sich zeitweise, konnte sogar die gewohnte Thätigkeit von Neuem aufnehmen, allein seit dem Februar 1888 zeigten sich die Symptome der Zerrüttung seines Organismus in erschreckender Weise. Trotzdem schonte er sich nicht. Er suchte den Aufgaben, die sich ihm darboten, bis zuletzt gerecht zu werden, nahm noch im Juni unter unsäglichen Schmerzen in Basel an einer Sitzung der Eidgenössischen Commission für Erhaltung schweizerischer Alterthümer Theil. Wie schon der Grossvater Vögelin, so wurde auch der Enkel gerne zu Rathe gezogen, wenn es sich um die Restauration von Baudenkmälern handelte. Im Archiv der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler, deren Vorstand er angehörte, liegt ein von ihm ausgearbeitetes, lichtvolles Gutachten über die Renovation der Sempacher Schlachtcapelle. Vögelin, der politisch und religiös so radicale Mann, der die Vergangenheit vielfach bekämpfende Socialist, dessen Streben auf das Abtragen alter Formen gerichtet war, er wurde conservativ, sobald die geschichtlichen Monumente seines Vaterlandes in Frage kamen. Er wollte sie hegen und pflegen und rief mit Victor Hugo: »Guerre aux démolisseurs!« Er hatte einen überaus lebhaften historischen Sinn mit zur Welt gebracht, und die ihm eigene satirische Ader, der gelegentlich zum Ausbruch kommende Spott, über den ja auch sein Vater verfügte, hinderten ihn nicht, stets mit Pietät von dem Vermächtnisse der Vorfahren zu reden.

Salomon Vögelin schreibt in der Biographie seines Vaters, indem er von den geschichtlichen Arbeiten desselben spricht: »Ueberblicken wir diese Arbeiten und vergleichen wir sie mit den philologischen Schriften des Verfassers, so ergibt sich eine höchst charakteristische Uebereinstimmung: Es sind sämmtlich kleinere Monographien, ja recht eigentlich Gelegenheitsschriften. Auch hier bewegt sich der Verfasser auf einem weiten Gebiete, aber auch hier hat er sich auf keinem Puncte zur ausgeführten Darstellung eines grösseren Ganzen concentrirt.« Diese Sätze schrieb Vögelin 1886, also zwei Jahre vor seinem Tode, nieder, als er noch hoffen durfte, ein gutes Stück Leben vor sich zu haben. Er ahnte damals nicht, dass seine Worte auch auf ihn dermaleinst Anwendung finden würden. Er hatte die Absicht, sich zu sammeln, künftig ausschliesslich oder doch vorwiegend der Wissenschaft zu leben, für die er geboren war; das Schicksal durchkreuzte jedoch seine Pläne; Nebelbildern gleich zerrannen sie in Nichts. Vögelin wusste, dass nur der Tod seinen Leiden ein Ziel setzen konnte, und er bestellte gefasst sein Haus. Er vermachte einen Theil seines Vermögens den Spitälern des Heimathcantons und wurde auch noch sterbend zum Wohlthäter der leidenden Menschheit. Er schloss die Augen am Todestage seines Vaters, als der Letzte eines Stammes, dem Zürich eine Reihe bedeutender Männer verdankt und dem auch sein Name stets zur Ehre gereichen wird.

Zürich, im December 1888.

Verzeichniss von Besprechungen.

Achelis, H. Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. (Academy, 848.)
Armellini, M. Cronachetta mensile di archeologia e di scienze naturali. (B. de M., X.: Revue de l'art chrétien, VI, 4.)
Babelon, E. Manuel d'Archéologie orientale. (Chron. des arts, 37.)
Bär, M. Der Coblenzer Mauerbau. (Lit. Centralblatt, 38.)
Barthélemy, A. Légendes des monnaies gauloises. (R., S.: Ann. de la soc. franç. de numism., sept.—oct.)
Baye, J. Études archéologiques. Époque des invasions barbares. Indust. Longobarde. (M.: Bull. monum., mai—juin. — Barthélemy: Rev. crit., XXII, 36 fg.)
— L'Archéologie préhistorique. (Chron. des arts, 32. — M.: Bull. monumental, mai—juin.)
B., K. Textbuch zu Theodor Schreiber's culturhistor. Bilderatlas des klassischen Alterthums. (Deut. Litteraturztg, 45.)
Behla, R. Die vorgeschichtlichen Rundwälle im östlich. Deutschland. (Meyer: Mitth. aus der histor. Litteratur, 4.)
Bibliothèque historique illustrée, L'ancienne France: Sculpteurs et architectes. (C.: Arch. storico dell' arte, I, 9.)
Blanchet, J. A. Les graveurs en Béarn. (R., S.: Ann. de la soc. franç. de numismatique, sept.—oct.)
Bloch, L. Die zuschauenden Götter in d. rothfigurigen Vasengemälden. (Wernicke, K.: Deutsche Litter.-Ztg., 48.)
Bode, W. u. H. *Tschudi.* Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. (V., A.: Arch. storico dell' arte, I, 9.)
Bodenstein, C. Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens. (Kunstchronik, 4.)
Both de Tauzia. Musée National du Louvre. (Frizzoni, G.: Kunstchron., 4.)
Bradley, J. W. A Dictionary of Miniaturists. (Ω: Revue critique, 45.)
Bredius, A. Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam. (Lübke, W.: National-Ztg., 663.)
Broussillon, B. et P. *de Farcy.* Sigillographie des seigneurs de Laval. (Barthélemy, A.: Revue critique, 42. — Prou, M.: Le moyen-âge, oct.)
Brunn, H. Geschichte der griechischen Künstler. 2. Aufl. (Köpp, F.: Berliner philol. Wochenschrift, 49.)
Brunn-Bruckmann. Denkmäler griech. und röm. Skulptur. (Heydemann, H.: Kunstchron., 11. Oct. — Frotingham jr.: American Journal of Archæology, IV, 1. — T. S.: Litterar. Centralblatt, 42.)
Bucher, B. Die Glassammlung des k. k. österr. Museums. (Heyne, M.: Deutsche Litteratur-Ztg., 46.)
Budge, E. A. W. Catalogue of Egyptian antiquities. (Smith, C.: Classical Review, 8—10.)
Bulletin de la Société scientifique, historique et archéologique de la Corrèze, siège à Brive. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 48.)
Burckhardt, D. Die Schule Martin Schongauer's am Oberrhein. (L. C.: Kunstchronik, 2.)
Cadier, L. Les Bulles d'or des Archives du Vatican. (Barone, N.: Arch. stor. per le province Napoletane, XIII, 3.)
Chestret de Haneffe, J. Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances depuis leurs annexions. (Witte, A.: Ann. de la soc. franç. de numismatique, sept.—oct.)
Cook, T. A Popular Handbook to the National Gallery. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 40.)
Cousin, C. Les Racontars illustrés d'un vieux collectionneur. (Lostalot, A.: Gaz. des B.-Arts, déc.)
Daremberg, C. et E. *Saglio.* Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines. (A. D.: Chronique des Arts, 31.)
Delaborde, H. Marc-Antoine Raimondi. (Melani, A.: Riv. storica italiana, V, 3.)
Drouin, E. Chronologie et numismatique des rois indo-scythes. (F. H.: Litter. Centralbl., 46.)
Edwards, A. B. Egyptian archeology. (Marquand, A.: Amer. Journ. of Archæology, IV, 1.)

Engel, A. et E. *Lehr*. Numismatique de l'Alsace. (Prou, M.: Revue numism., tome sixième.)

Engel, A. et R. *Serrure*. Repertoire des Sources imprimées de la Numismatique française. (Head, B. V.: The numism. chronicle, 31.)

Erman, A. Aegypten und ägyptisches Leben im Alterthum. II. (Meyer, E.: Berl. philol. Wochenschr., 41.)

Fischer, L. H. Die Technik d. Aquarellmalerei. (Jännicke: D. Litter.-Ztg., 43.)

Friedensburg, F. Schlesiens Münzgesch. im Mittelalter. II. (Höfken: Archiv f. Bracteatenkunde, 9.)

Frimmel, T. Der Anonimo Morelliano. (Dehio: Deutsche Litter.-Ztg., 49.)

Gardner, P. British Museum Catalogue of Greek coins. The Peloponnesus. (Oman: Classical Review, 8—10.)

Grempler. Der Fund v. Sackrau. (Wiedemann: Jahrbücher d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 86.)

Guillaume, E. Études d'art antique et moderne. (L. G.: Chron. des Arts, 36.)

Gurlitt, C. Möbel deutscher Fürstensitze. (Kunstgewerbebl., V, 1.)

Hartmann, E. Aesthetik. (Seydel: Gött. gel. Anz., 19.)

Haupt, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein. (A. Reichensperger: Zeitschrift für christl. Kunst, I, 8.)

Havard, H. et M. *Vachon*. Les Manufactures nationales: les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais. (L. G.: Gaz. des B.-Arts, déc.)

Heydemann, H. Pariser Antiken. (T. S.: Litterar. Centralbl., 49. — Weizsäcker: Neue philol. Rundschau, 20.)

Jacobs, E. Die Schützen-Kleinodien. (Bossert, G.: Correspbl. d. Westd. Zeitschr., Sept.—Oct.)

Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663—1715), publié pour la première fois sous les auspices de la Soc. d'encouragement pour la propagation des livres d'art, par Jules Guiffrey. (Naquet, F.: L'Art, 1 novembre.)

Jordan, H. Der Tempel der Vesta und das Haus der Vestalinnen. (K. L.: Litterar. Centralblatt, 46.)

Justi, K. Diego Velazquez u. sein Jahrhundert. (Lützow, C.: Kunstchron., 4.)

Kleiber, M. Das projective Zeichnen. (M—t.: Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 11.)

Knochenhauer, P. F. Niederländische Fliesenornamente. (H—e: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 11.)

Kumsch, E. Stoffmuster des 16.—18. Jahrhunderts. (Rgl.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 11.)

Laugier, J. Les monnaies massaliotes du Cabinet des Médailles de Marseille. (Babelon, E.: Revue numismatique, tome sixième.)

Lahaire. Beaumont (Vienne), les chateaux de Baudiment et Rouhet. (B. de M., X.: Rev. de l'art chrétien, VI, 4.)

Lefébure, E. Broderie et dentelles. (B. de M., X.: Rev. de l'art chrét., VI, 4.)

Leitschuh, F. F. Die Familie Preisler u. Markus Tuscher. (Donop: Deutsche Litteratur-Ztg., 41.)

Levi, C. A. Studi archeologici su Altino. (C.: Arte e storia, 30.)

Liliencron. Der Runenstein von Gottorp. (Meyer: Mitth. aus der hist. Litter., 4.)

Lippmann. Early Wood-Engraving in Italy. (Conway: The Academy, 857.)

Loose, W. Lebensläufe Meissener Künstler. (Kunstchronik, 4.)

Löschke. Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. (Flasch: Berl. philol. Wochenschr., VIII, 42.)

Luthmer, F. Gold und Silber. (Kunstchronik, 6.)

Maspéro, G. L'archéologie Egyptienne. (Marquand, A.: American Journal of Archæol., IV, 1.)

Mayer, M. Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. (Amer. Journal of Philology, 33.)

Menadier, J. Ein Jenaischer Pfennig der Herren von Lobdeburg. — Ein Pfennig der Herren von Dahme. In Weyl's »Berl. Münzblätter«. (Barot: Archiv f. Bracteatenkunde, 9.)

Mennell, A. Die Königsphantasien. (Deut. Litteratur-Ztg., 49.)

Meyer, J. u. W. *Bode*. Die Gemäldegalerie der kgl. Museen in Berlin. (L., C.: Zeitschrift f. bild. Kunst, 15. Novemb. — Springer, A.: Die graph. Künste, Hft. 4.)

Müller, E. Drei griechische Vasenbilder. (Kroker, E.: Berliner philol. Wochenschrift, 44.)

—, W. Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältniss zur Vasenmalerei. (Gurlitt, W.: Berl. philol. Wochenschr., 46.)

Müntz, E. Histoire de l'art pendant la Renaissance. (Michel, A.: Gaz. des B.-Arts, déc. — Gauchez, L.: L'Art, 1 décembre.)

— La biblioth. du Vatican au XVe siècle. (V. Cian: Rivista storica italiana, V, 3.)

— La colonne théodosienne à Constantinople d'après les prétendus dessins de Gentile Bellini conservés au Louvre et

Der griechische Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters.

Von **Carl Meyer.**

II.

Die zweite Gruppe mythologischer Figuren, die ihrer Bedeutung nach symbolische, unterscheidet sich von der bisher besprochenen zunächst darin, dass sie nur ausnahmsweise als Illustration dient. Wir haben dieselben demgemäss weniger in mittelalterlichen Handschriften zu suchen als in und an den Kirchen, wo sie neben anderen Gestalten von theilweise ähnlicher Bedeutung Portale, Capitelle u. dergl. schmücken. Da sie ferner ihrer Mehrzahl nach zu jenen seltsamen Wesen gehören, welche ihrer körperlichen Erscheinung nach aus menschlichen und thierischen Bestandtheilen zusammengesetzt sind, so konnte in den meisten Fällen auch von einer Bekleidung nicht die Rede sein, am allerwenigsten von einer modischen, dem jeweiligen Zeitgeschmack angepassten. Damit soll jedoch nicht geleugnet werden, dass sich in Auffassung und Darstellung dieser Wesen dennoch mehr der Geist des Mittelalters als der der Antike spiegelt. Die wichtigsten und zugleich am häufigsten nachweisbaren unter den hierher gehörigen Geschöpfen sind die Sirene und der Kentaur; andere mehr vereinzelt auftretende Gestalten von ähnlicher Beschaffenheit mögen sich zum Schluss an diese beiden Hauptclassen reihen.

Die antike Sirene war ursprünglich ein mit der Gabe des Gesanges ausgestattetes Weib von schönem verlockendem Aussehen. Die vogelartige Beschaffenheit des Unterleibes tritt bei Homer noch nicht hervor, wohl aber bei späteren Schriftstellern des Alterthums. Auch von musikalischen Instrumenten ist anfänglich nicht die Rede, indem der im homerischen Zeitalter übliche epische Gesang zur Begleitung höchstens die Phorminx, diese aber nur in den Händen von Männern voraussetzt. Erst als der lyrische Gesang an die Stelle des epischen trat, wurden die Instrumente, zumal Lyra und Flöte, üblicher, und in dieser Zeit werden wohl auch die Sirenen zuerst mit solchen ausgestattet worden sein [33]. Für die Plastik wäre die Darstellung singender

[33]) Neue Jahrbücher f. Philol. u. Pädagogik, Jahrg. 39, Bd. 99 (1869), S. 317. Vgl. auch Kastner, J. G., Les Sirènes. Paris 1858.

Wesen ohnehin eine höchst undankbare Aufgabe gewesen. Die Theoretiker des Mittelalters machten nun aus ihnen ebenfalls Doppelwesen und bestimmten den Nabel als Grenze zwischen ihrer menschlichen und thierischen Hälfte; bestimmend mochte für diese Auffassung namentlich der in der letzten Zeit des Alterthums aufgezeichnete, aus dem vierten Jahrhundert stammende griechische Physiologus sein [34]); ihm folgten der lateinische [35]) und der deutsche [36]) des elften Jahrhunderts, sowie Isidor [37]). Damit stimmen auch zahlreiche Bildwerke überein, z. B. die mit einem Ruder versehene Sirene des Portals beim Pfarrhof von Remagen [38]), die drei Sirenen des Hortus deliciarum [39]), die drei auf einer Kupferschale des Domes von Halberstadt [40]), sowie mehrere als Miniaturen oder Illustrationen in mittelalterlichen Handschriften befindliche [41]).

Nun verwechselte aber das Mittelalter die Sirenen häufig mit den Nereiden und gab ihnen statt des Gefieders und der Klauenfüsse Fischschwänze. Die älteste litterarische Quelle, welche so verfährt, ist der frühestens aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts stammende »Liber monstrorum«, wo es (I, 7) heisst: a capite usque ad umbilicum sunt corpore virginali et humano generi simillimæ, squamosas tamen piscium caudas habent, quibus in gurgite semper latent [42]). Erleichtert wurde diese Vorstellung ohne Zweifel dadurch, dass dieselben am oder, wie schon der griechische Physiologus sich ausdrückt, im Meere (ἐν θαλάσσῃ) lebten. Und so finden wir denn in zahlreichen Sculpturen und Malereien vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert Sirenen, deren Unterleib ein Fischschwanz ist; sie sind so zahlreich, dass sie die Zahl der befiederten um ein Namhaftes übertreffen. Hierher gehören aus dem zwölften Jahrhundert ein Capitell von S. Trophime in Arles [43]), eines von Urcel bei Laon [44]), ein Basrelief zu Cunault-sur-Loire [45]). Jüngeren Datums, aber ebenfalls hierher gehörig sind ein Capitell des Freiburger und eins des Basler Münsters [46]), sowie eins von S. Germain des Prés in Paris mit zwei Sirenen [47]), ferner auf dem Gebiete der Malerei ein Bestiaire der Bibliothèque nationale

---

[34]) Spicilegium Solesmense ed. Pitra, tom. III, p. 350.

[35]) Archiv f. Kunde österreich. Geschichtsquellen, Bd. V, S. 559.

[36]) Denkmäler deutscher Poesie und Prosa aus dem 8.—12. Jahrhundert. Herausgegeben von K. Müllenhoff und W. Scherer, S. 200.

[37]) Orig. XI, 3, 30.

[38]) (Braun) Das Portal zu Remagen. Progr. zu F. G. Welcker's fünfzigjährigem Jubelfeste am 16. Oct. 1859.

[39]) Gazette archéologique 1885, pl. 4 u. 5.

[40]) Piper, Mythologie der christl. Kunst, Abth. I, S. 387.

[41]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie II, pl. XX, fig. Z u. pl. XXIV.

[42]) Index lection. Berolin. aestivar. a. 1863.

[43]) Cahier, Nouv. mélanges d'archéol. I, p. 143.

[44]) Ebenda p. 208.

[45]) Ebenda p. 243.

[46]) Ebenda p. 142.

[47]) Lenoir, Statistique monumentale de Paris, pl. XIV.

in Paris [48]). Besonders interessant ist ein Gemälde des dreizehnten Jahrhunderts in Jumigny [49]), welches ein förmliches kleines Sirenenorchester enthält. Fünf Sirenen, vom Nabel abwärts als Fische dargestellt, die menschlichen Oberleiber nebst den Köpfen ziemlich hübsch, jede von ihren Nachbarinnen durch Blumenarabesken getrennt, sind sämmtlich mit musikalischen Instrumenten versehen, während das Element des Gesanges unter ihnen nicht vertreten ist; die erste hat eine Art Dudelsack, die zweite ein Tambourin, die dritte eine Laute mit drei Saiten, die vierte eine Geige und die fünfte eine Flöte. Die Malerei befindet sich in den Wölbungen eines gothischen Saales bei der Eingangsthür zur Wohnung des Erzbischofs von Beauvais.

Nun gibt es aber auch Bilder, welche die beiden Elemente, das des Vogels und das des Fisches, zu vereinigen suchen. An dem Portal zu Remagen z. B. entspricht der vogelbeinigen Sirene der einen Seite auf der andern eine mit einem Fischschwanz; ebenso hat das dem vierzehnten Jahrhundert angehörige Bestiaire der Pariser Arsenalbibliothek neben zwei im Wasser befindlichen mit Fischleibern, von welchen die eine zu singen scheint und die andere die Leier spielt, eine dritte schwebende, welche halb Weib halb Vogel ist und ein Horn bläst [50]). Noch seltsamer ist es, wenn mittelalterliche Gelehrte, wie Vincent von Beauvais [51]), oder Konrad von Megenberg [52]) ein und derselben Sirene am untersten Ende ihres Gefieders noch einen Fischschwanz geben. Dass die bildende Kunst ebenso verfahren ist, steht fest; an der Sirene der Johanniskirche zu Schwäbisch-Gmünd sind zwar nur die menschliche Büste, die ebenfalls menschlichen Beine und der Fischschwanz vollkommen deutlich, die beiden Flügel an der Büste aber etwas zweifelhaft [53]); allein die »Serra« des Bestiaire der königl. Bibliothek zu Brüssel vereinigt Fischschwanz und Flügel [54]), Sicher nachweisbar sind auch die menschlichen Beine neben dem Fischschwanze sowohl bei der Sirene von Gmünd als anderwärts. Am Südportal der Stiftskirche von S. Ursanne im ehemaligen Bisthum Basel befindet sich eine Sirene mit zwei menschlichen Beinen, doppeltem Fischschwanz und einem Jungen an der Brust; hinter ihrem Kopfe befindet sich noch ein Fisch, und von beiden Seiten nähert sich ihr ein Mann [55]). Ein solches Geschöpf gehört in der That ins »Thierbuch«.

Im Allgemeinen galten die Sirenen dem Mittelalter als Sinnbilder weltlicher Verlockung und Verführung. Sie singen nach Konrad von Megenberg [56]) süss, schläfern auf diese Weise die Schiffer ein und zerreissen sie dann; dess-

---

[48]) Cahier, Nouv. mél. d'archéol. I, pl. X.

[49]) Revue archéologique. Nouvelle série, tome V, p. 565 u. pl. CII.

[50]) Cahier et Martin, Mélanges d'archéologie, II, pl. XX, fig. Z.

[51]) Speculum naturale l. XVII, cap. 129.

[52]) Buch der Natur. Herausgegeben von Fr. Pfeiffer, S. 240, Z. 5 ff.

[53]) Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XVII, S. 116, Anmerk. 36.

[54]) Mélanges d'archéologie, vol. II, pl. XXIV.

[55]) Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich, Bd. XVII, S. 121.

[56]) A. a. O.

halb verstopfen sich letztere nach dem Vorbilde der Gefährten des Odysseus die Ohren, um die bestrickenden Töne nicht zu hören. Diese Auffassung beruht wesentlich auf der Schilderung Homers [57]); gleichwohl kommt Odysseus in den Bildwerken des Mittelalters nur ganz ausnahmsweise vor. Am deutlichsten erscheint er auf einem Bilde des Hortus deliciarum. Hier befinden sich in einem Schiffe auf der linken Seite ein Ruderknecht in Mantel und Kapuze, rechts ein Mann in bürgerlicher Tracht, der eine schon heraufgestiegene Sirene wieder in's Wasser stösst; in der Mitte stehen zwei Geharnischte mit grossen dreieckigen Schilden, von welchen einer deutlich mit einem Strick an den Mastbaum gebunden und so als Odysseus bezeichnet ist. Die zweite Sirene ist schon wieder im Wasser und wird von oben nachträglich noch mit einer Stange gestossen, eine dritte oben auf dem Schiffskiel wird an den Haaren gezerrt [58]). Auf einem zweiten Bilde des Hortus deliciarum stehen drei Sirenen auf einer steilen Klippe; die am weitesten links stehende singt aus weit geöffnetem Munde, die mittlere bläst eine Art Clarinette, und die dritte spielt die Harfe. Im Wasser, rechts unterhalb des Ufers, befindet sich ein Fahrzeug; in demselben sitzen drei bärtige Männer, welche mit geschlossenen Augen lauschen, ein vierter ohne Bart sitzt an den Mastbaum gelehnt in der Mitte des Schiffes [59]). Auf einem dritten Bilde endlich befinden sich alle drei Sirenen oben auf dem Fahrzeug; dieses ist entmastet, zwei der Ungethüme haben einen Schiffer gepackt, das dritte einen zweiten, und der dritte liegt schon im Wasser [60]). Auf allen drei Bildern sind die Sirenen durchweg bekleidet, was wir der Urheberin des Buches und ihrem geistlichen Stande gerne zu Gute halten wollen. Sie tragen lange Gewänder, eine Art Hauben mit Schleier; auf dem Rücken hat jede zwei grosse Flügel, und statt menschlich geformter Füsse schauen Vogelkrallen unter den Gewändern hervor. An Homer erinnert hier nichts mehr als der durch den Strick deutlich gekennzeichnete Odysseus des einen Bildes und der Umstand, dass wenigstens eine singend dargestellt ist. Bei Homer sind es überhaupt nur zwei, und beide singen, und erst die alexandrinischen Dichter, sowie die Römer kennen die Dreizahl; Leier und Flöte kennt erst die sogenannte orphische Argonautik [61]), welcher die Römer ebenfalls folgen [62]). Ebensowenig gibt ihnen Homer Vogelbeine, während sie z. B. Hygin [63]) als Vögel mit Frauenköpfen schildert. Wenn wir aber auch zugeben, dass das spätere Alterthum in diesem Punkte mehrfach von Homer abweicht, so steht es andererseits doch fest, dass wir hier eine seltsame Mischung von Illustration und Allegorie vor uns haben, ja dass letztere sogar in hohem Grade über-

---

[57]) Odyssea XII, 39 ff.
[58]) Gazette archéologique 1885, pl. 5, 1.
[59]) Ebenda pl. 4.
[60]) Ebenda pl. 4.
[61]) V. 1270 ff.
[62]) Servius zu Vergils Aeneis V, 864.
[63]) Fab. 125.

wiegt. Während nämlich die Figur des Odysseus, welche sonst auf mittelalterlichen Sirenenbildern kaum nachweisbar ist, hier noch an die antike Tradition erinnert, weicht schon der Angriff der Ungethüme auf das Fahrzeug des Königs von Ithaka gänzlich von der antiken Sage ab; vollends aber entziehen sich die beiden Kämpfe, der für die Schiffsmannschaft sowohl als der für die Sirenen siegreiche, jeder unmittelbaren Erklärung aus der Odyssee und können folglich nur allegorisch gedeutet werden. Nach einer schon bei einzelnen Kirchenvätern nachweisbaren [64]) und auch von neueren Gelehrten [65]) adoptirten Auffassung stellt vielmehr das Schiff die Kirche dar, Odysseus das christliche Volk und die Sirenen die Versuchungen, welchen die Christenheit siegreich widerstehen oder unterliegen kann.

Was die Bekleidung der Sirenen des Hortus deliciarum betrifft, so bildet dieselbe allerdings eine Ausnahme von der Regel; doch steht dieselbe nicht ganz allein; vielmehr sind auch die beiden an der Decke der Kirche von Zillis in Graubündten, eine das Horn blasende und eine geigende, abenteuerlich drapirt und mit Baretten geschmückt [66]).

In dem Bestiaire der Pariser Nationalbibliothek hält die Sirene in jeder Hand einen Fisch [67]). Die von S. Trophime in Arles hält einen solchen in der Rechten [68]), und ebenso die von Cunault-sur-Loire [69]). Im Basler Münster hält zwar nicht die Sirene selbst, wohl aber das Junge, welches sie an der Brust hat, einen solchen [70]). Wir werden schwerlich weit von der Wahrheit abweichen, wenn wir in dem kleinen, von ihr gefangenen Fisch im Hinblick auf eine Stelle Tertullians [71]) ein Symbol der menschlichen Seele sehen. Und wenn die junge Sirene des Freiburger Münsters statt des Fisches einen gefangenen Vogel hat [72]), so ist damit das Sinnbild als solches nur noch deutlicher bezeichnet. Wenn ferner, wie es z. B. in Cunault und in Civaux der Fall ist [73]), neben der Sirene mit dem Fische noch ein Schiffer auf seinem Fahrzeuge sichtbar ist, welcher ihr einen der Fische wieder entreisst, so ist auch hier das Bild der Errettung der Seele aus den Händen der Versuchung nicht zu verkennen. Dagegen scheinen die jungen Sirenen an den Brüsten der alten in symbolischer Beziehung bedeutungslos zu sein. Und noch weniger Gewicht dürfte darauf zu legen sein, dass manche Sirenen, z. B. die Freiburger, einen doppelten Fischschwanz haben, oder dass sie denselben,

---

[64]) F. X. Kraus, Real-Encyklopädie des christl. Alterthums s. v. Odysseus.

[65]) Gazette archéologique, année 1885, p. 23.

[66]) Mittheilungen der Schweiz. Gesellschaft für Erhaltung histor. Kunstdenkmäler. Pl. VIII. Die romanischen Deckengemälde in der Kirche von Zillis im Canton Graubünden. II.

[67]) Cahier, Nouv. mél. archéol. I, pl. X.

[68]) Ebenda p. 143.

[69]) Ebenda p. 243.

[70]) Ebenda p. 142.

[71]) De baptismo, cap. I.

[72]) Cahier a. a. O. p. 142.

[73]) Archiv f. österreich. Geschichtsquellen, Bd. V, S. 559, Anmerk. 1.

wie z. B. die von Arles, Urcel oder von S. Pierre in Genf [74]), mit den Händen halten.

Sehr mannigfaltig sind auch die Formen, unter welchen die Kentauren in Sculpturen und Gemälden des Mittelalters vorkommen, nur ist man hinsichtlich ihrer Bedeutung weniger einig, als dies bei den Sirenen der Fall ist. Wenn der bekannte Kentaur Giotto's im Bilde des Gehorsams in S. Francesco zu Assisi [75]) als Allegorie des Eigenwillens aufgefasst wird, so mag diese Auffassung speciell in diesem Falle ihre Richtigkeit haben, auf alle mittelalterlichen Kentauren wird sie aber schwerlich zu übertragen sein. Und wenn Piper die Kentauren im Allgemeinen als Bild einer an den Grenzen der Kirchen wirkenden, auch wohl in dieselben eindringenden dämonischen Gewalt bezeichnet [76]), so ist diese Deutung wieder zu allgemein, als dass sie in allen Fällen befriedigen könnte. So erklärt es sich, dass Schnaase [77]) in Bezug auf sie die symbolischen Beziehungen überhaupt leugnete und behauptete, man habe sie ohne Zweifel nur darum so häufig abgebildet, weil sie auffallend waren und die Neugier reizten.

Die älteste Deutung der Kentauren dürfte wohl die des Physiologus, sowohl die des griechischen als die des lateinischen, sein; beide stimmen in dieser Beziehung unter sich überein. Der Physiologus betont namentlich ihre Doppelnatur und vergleicht sie demgemäss mit Menschen, welche unsinnig, doppelzüngig und körperlich missgestaltet sind, welche wohl den äusseren Schein, nicht aber die Kraft der Frömmigkeit besitzen [78]). Allein auch damit kommen wir nicht sehr weit, da wir den Kentaur schon in den ältesten Darstellungen, z. B. am Erzportal des Augsburger Domes [79]) in Umgebungen sehen, welche hierzu nicht recht passen wollen. Etwas Dämonisches haben dieselben wohl in der That; dafür spricht namentlich der für das Mittelalter wichtige Einfluss Vergil's, der sie bekanntlich im sechsten Buch seiner Aeneide [80]) in die Unterwelt versetzt. Ihm folgte zunächst Dante im zwölften Gesang der Hölle, wo die Gewaltthätigen in einem Strome siedenden Blutes büssen und daselbst von Kentauren zurückgehalten werden [81]); ferner Sannazaro, der sie in seinem lateinischen Epos »de partu virginis« ebenfalls unter die Bewohner der Hölle verweist. An Dante's Höllenschilderungen schliesst sich nun auf dem Gebiete der Kunst namentlich Andrea Orcagna mit seinem Gemälde der Capella Strozzi in S. Maria Novella zu Florenz an. Die Kentauren sind hier

---

[74]) J. D. Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée, pl. LXXIII, fig. 9.

[75]) Crowe u. Cavalcaselle, Geschichte der italien. Malerei, deutsch von M. Jordan, Bd. I, zu S. 199.

[76]) Piper, Mythologie der christl. Kunst, Bd. I, S. 399.

[77]) Geschichte der bildenden Künste, Bd. IV, Abth. 1, S. 378.

[78]) Habentes speciem pietatis, virtutem eius abnegantes, sicut scriptum est: Et homo cum in honore esset, non intellexit, comparatus est iumentis insipientibus et similis factus est illis, Ps. 48, 13.

[79]) Christl. Kunstblatt, Jahrg. 1885, S. 36.

[80]) V. 285, 286.

[81]) Inferno XII, 55 ff., 73 ff., XXV, 17, 19, 20.

mit Pfeil und Bogen, Wurfspeeren und kleinen Schilden bewaffnet, einer trägt sogar eine Schlange, und alle sind mit Verfolgung und Bestrafung von Uebelthätern beschäftigt [82]).

Einen entschieden dämonischen Anstrich hat auch der Kentaur eines Mosaikfragmentes des Domes von Cremona, so sehr er im Uebrigen von dem gewöhnlichen Kentaurentypus abweicht. Es ist ein aufrecht stehender menschlicher Leib, welchen ein Pferdekopf nach oben abschliesst; er hält ein Schwert in der Rechten und einen Schild in der Linken; jenes erhebt er gegen einen ebenfalls seltsamen, durch einen Ornamentstreifen von ihm getrennten Kämpfer, dessen körperliche Gestaltung überwiegend menschlich ist, an welchem jedoch die langen Ohren, ein Hörnchen und ein Schwanz an einen Satyr oder an den zuweilen ebenfalls dem Satyr nicht unähnlichen Satan erinnern; letzterer trägt ebenfalls Helm und Schild [83]). Der Kentaur ist durch eine Inschrift als solcher bezeichnet; sonst würde seine Gestalt, zumal der thierische Kopf auf dem menschlich geformten Körper, weit eher an eine egyptische Gottheit als an ein Wesen der griechischen Mythologie erinnern. Was für eine Bedeutung er gerade hier hatte, ist leider bei der fragmentarischen Erhaltung des Mosaiks kaum mehr zu ermitteln.

Im Alterthum waren die Kentauren als Personificationen roher Naturkräfte mit Baumstämmen oder Felsblöcken bewaffnet. Das Mittelalter hat ihnen diese genommen und ihnen dafür Bogen und Pfeil, auch wohl Schild und Schwert oder Lanze gegeben [84]). Mit Schild und Schwert ist, abgesehen von dem eben geschilderten Mosaik von Cremona u. a., der Kentaur eines aus dem vierzehnten Jahrhundert stammenden Frieses am Strassburger Münster versehen; er holt gegen einen Löwen aus, der mit den Tatzen seinen Schild gepackt hat, und zeichnet sich vor seinen in der Regel nackten Genossen ausserdem durch ein Waffenhemd und eine Sturmhaube aus [85]). Einen Speer hingegen führt der sprengende, mehr esel- als pferdeartig gestaltete »Onokentaur« eines Brüsseler Bestiars des dreizehnten Jahrhunderts, welcher mit der Linken einen Hasen an den Hinterbeinen festhält und mit seinem Speere denselben durchbohrt [86]).

Weitaus am häufigsten sind aber die Kentauren mit Pfeil und Bogen

---

[82]) d'Agincourt, Sammlung von Denkmälern der Architektur, Sculptur und Malerei vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Rev. von F. v. Quast. Malerei Taf. CXIX.

[83]) Aus'm Weerth, Der Mosaikboden in S. Gereon zu Cöln, restaurirt und gezeichnet von Toni Avenarius, nebst den damit verwandten Mosaikböden Italiens, Taf. IV, dazu Text, S. 15.

[84]) Pfeilschiessende Kentauren befinden sich schon auf dem Endymionsarkophage des kapitolinischen Museums; doch ist es fraglich, ob dieselben die Vorbilder der in den Kirchen des Nordens befindlichen waren. Vgl. Platner, Bunsen u. s. w., Beschreibung der Stadt Rom III, 1, S. 244.

[85]) Cahier, Nouv. mél. archéol. I, p. 163.

[86]) Cahier et Martin, Mélanges archéol. vol. II, pl. XXIII.

bewaffnet [87]) und folglich schiessend, häufig zugleich rückwärts gewandt, dargestellt. Man hat diese ihre Waffen auf die »feurigen Pfeile des Bösewichts« (Ephes. 6, 16) bezogen [88]), und es ist ja nicht ganz unmöglich, dass schon das Mittelalter diese Schriftstelle mit den Kentauren seiner Kirchenportale und Säulencapitelle in Verbindung brachte. Nur dürfen wir nicht übersehen, dass es denselben wie anderen mythischen Figuren schon im späteren Alterthum ergangen ist. Nereiden, Tritone u. dergl. sind schon in der heidnischen Kunst, namentlich aber in der frühchristlichen nichts mehr und nichts weniger als Elemente der Decoration; ähnlich aber ist es im Laufe des Mittelalters wohl auch den Kentauren ergangen. Wären dieselben überall Symbole des bösen Feindes, so müssten ihre Gegner ebenso consequent lauter Gerechte und Heilige sein. Letzteres ist aber keineswegs durchweg, ja nicht einmal überwiegend der Fall, ganz abgesehen von denjenigen Fällen, in welchen überhaupt kein Gegner vorhanden ist. Am häufigsten tritt als solcher der Löwe auf, der zwar wohl gelegentlich, keineswegs aber durchgängig als Sinnbild Christi erscheint; so an dem ehernen Thürflügel des Augsburger Doms, dessen Entstehungszeit das siebente Jahrzehnt des elften Jahrhunderts ist [89]), am Portal der Kirche von S. Gilles aus der Mitte des zwölften Jahrhunderts [90]), an dem ungefähr gleichzeitigen Portal von S. Trophime in Arles [91]), am Sockel des von Giacomo della Quercia vollendeten Taufsteins des Doms von Siena [92]) u. s. w. Im Kreuzgange des Grossmünsters in Zürich schiesst eine Kentaurin einen Pfeil rückwärts, ohne dass ihr Ziel sichtbar ist; eine zweite hingegen stösst einem Drachen, also auch keinem Vertreter des guten Princips, einen Speer in den Rachen [93]). Anderswo bekämpfen sie sich auch selbst; so an einer Gesimsverzierung des Freiburger Münsters mit Schwertern [94]), oder sie nehmen sich, wie z. B. an einer Chorschranke der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, an den Haaren [95]). Die Symboliker wissen freilich auch in solchen Fällen Rath und erinnern daran, dass das Reich des Bösen mit sich selbst uneins sei und die Leidenschaften wider einander zu Felde liegen [96]). Dazu kommen noch Darstellungen, welche überhaupt nicht an allzu grosser Deut-

---

[87]) Ebenso bei den Dichtern; vergl. Konrad v. Würzburg's Trojanerkrieg, V. 6268 ff.; Dante, Inferno, C. XII, V. 55 ff.

[88]) Piper, a. a. O. I, 394.

[89]) Christl. Kunstblatt, Jahrg. 1885, S. 32. Uebrigens enthält auch ein Sarkophag des Museums von Marseille zwei Kentauren, welche mit einem Löwen kämpfen, und von welchen der eine eine Keule, der andere aber einen Felsblock hat. Vgl. Millin, Atlas pour servir au voyage dans les départements du Midi de la France, pl. LVI, fig. 2.

[90]) De Laborde, Monum. de la France, t. II, pl. 126.

[91]) Millin, Voyage dans le midi de la France, pl. LXX, fig. 15.

[92]) Piper I, S. 401.

[93]) Mittheilungen der antiquar. Gesellschaft in Zürich I, Taf. VII, Fig. 1.

[94]) Piper I, 398.

[95]) Ebenda.

[96]) Ebenda I, 401.

lichkeit leiden. Zu diesen gehört u. a. eine Sculptur an der romanischen Westfassade der Kathedrale von Chartres, wo man nicht recht sieht, ob der wilde bärtige Kentaur mit seinem grossen offenen Maul, auf dessen Rücken ein nackter Knabe sitzt, gegen das in der Mitte des Bildes stehende Weib oder gegen den durch dieses von ihm getrennten halbthierischen Mensch mit dem Horn auf der Stirn den Bogen spannt [97]). Wenn derselbe wirklich, wie man neuerdings angenommen hat [98]), dem Weibe hilft, so würde das nicht gerade für einen diabolischen Charakter sprechen. Man wird also im Allgemeinen an der dämonischen Grundlage dieser Geschöpfe festhalten müssen, wird aber zugleich zugeben dürfen, dass nicht jeder mittelalterliche Künstler, welcher einen solchen darzustellen hatte, diese beständig vor Augen hatte. Hinsichtlich ihrer Bewaffnung mit Bogen und Pfeil aber wird man nur zu oft an die Schilderungen erinnert, welche Chronisten des zehnten Jahrhunderts von der Geissel jener Zeit, den berittenen Schwärmen der noch beinahe ganz wilden Ungarn, entwerfen [99]); es wäre nicht ganz unmöglich, dass das Auftreten dieser Reiterschaaren einigermassen auf die seit dem Mittelalter herrschende Ausrüstung der Kentauren eingewirkt hätte.

In Bezug auf die einzelnen Körperformen der Kentauren verfährt das Mittelalter durchaus nicht immer correct. Ganz abgesehen von dem seltsamen Geschöpfe des Mosaiks von Cremona haben z. B. auch die des Augsburger Domportals Löwenklauen und dazu einen Schweif, welcher ebenfalls viel eher an einen Löwen als an ein Pferd erinnert. Die Kentauren des Freiburger Münsters sind geflügelt, der in der Kirche S. Geneviève in Paris hat wieder einen Schweif, der ebenfalls nicht wie ein Rossschweif aussieht [100]), und an einem Capitell von S. Germain des Prés befindet sich wieder einer mit Löwentatzen [101]). Auch die Nacktheit ist nicht überall vollständig durchgeführt. Neben dem mit Waffenhemd und Sturmhaube ausgerüsteten des Strassburger Münsters trägt auch der von S. Geneviève eine Art Mütze [102]). Bekleidet [103]) ist ferner der wunderliche Kentaur der Kathedrale von S. Pierre in Genf mit dem abgebrochenen rechten Unterarm und dem Prügel in der linken Hand [104]). Giotto hingegen hat dem seinigen in Assisi eine rothe Decke auf Schulter und Rücken gemalt und die menschliche Hälfte seines Leibes von der thierischen zudem durch einen Gürtel getrennt; Schweif und Hinterfüsse sind auch hier löwenartig gestaltet. An der nämlichen Stelle tragen auch die

---

[97]) Cahier, Nouv. mél. archéol. I, 191.

[98]) Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 2. Aufl., Bd. I, S. 11.

[99]) Regino a. 889 (Mon. Germ. hist., Scr. I, 610) Leo, Tactica, § 52.

[100]) Lenoir, Statistique monumentale de Paris I, livr. 3e, pl. XII.

[101]) Ebenda livr. 4e, pl. XXV.

[102]) Ebenda livr. 3e, pl. XII.

[103]) Ovid (met. XII, 414, 415) schreibt der Kentaurin Hylonome ein Fell (vellus) zu, und dazu stimmen die beiden schon erwähnten Kentauren des Marseiller Sarkophags; immerhin war im Alterthum, zumal im hellenischen, die Nacktheit Regel.

[104]) Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée, pl. LXXIII, fig. 7.

beiden an der Augsburger Domthür einen Gürtel, und ein kleines Stück Gewandung ist auf ihren rechten Schultern sichtbar. Und ähnlich sieht der im Uebrigen normale Kentaur auf dem rechten Flügel der Korssun'schen Thüren in Nowgorod aus [105]). Ihrer Mehrzahl nach sind die Kentauren freilich bewaffnet, aber unbekleidet.

Auch der Minotaurus, welcher sich auf einem Mosaikfragment aus der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts in S. Michele zu Pavia befindet, weicht bedeutend von den antiken Darstellungen dieses Ungethüms ab. Das Alterthum gab nämlich diesem Doppelwesen einen menschlichen Leib mit einem Stierkopf [106]); hier sehen wir umgekehrt einen thierischen Körper von schlanker Bildung mit Farrenschwanz, vier Beinen und einem wie bei den Kentauren vorn aufgesetzten menschlichen Oberleib; der Kopf unterscheidet sich jedoch durch zwei kleine Hörner und durch seine übergrossen Ohren von einem normal menschlichen deutlich. In der Linken hält der Unhold ein kurzes Schwert, in der Rechten den Kopf eines getödteten Menschen, dessen nackter Leib unter ihm liegt. Hinter dem von rechts nach links galoppirenden Minotaurus steht Theseus, ebenfalls nackt, aber um die Lenden geschürzt, eine phrygische Mütze auf dem Haupt; er stösst seine Waffe dem Ungethüm von hinten in den Kopf [107]). Auch hier ist in Folge des fragmentarischen Zustandes des Mosaikbildes eine möglicherweise vorhandene symbolische Beziehung nicht mehr nachweisbar.

Eine zweite Darstellung des Minotaurus enthält Orcagna's schon erwähntes Bild in der Florentiner Kirche S. Maria Novella. Hier ist derselbe blosser Stier, jedoch, vielleicht nach dem Vorbilde des Stiers des Evangelisten Lucas, geflügelt. Er scheint zu brüllen, und um seine Vorderbeine hat sich eine Schlange geringelt; seine Füsse haben mit denen eines Raubthiers Aehnlichkeit [108]).

Das nämliche Bild enthält, ebenfalls nach Vergil [109]), auch die Harpyien, und zwar in der überlieferten Vogelgestalt, jedoch mit menschlichen Köpfen und Hälsen, über einem Morast auf Bäumen sitzend; die Bäume umschliessen die Schatten derjenigen, welche sich selbst entleibt haben, und diese werden in ihrer Umwandlung von den Harpyien gequält [110]). Auch das Bestiaire in der Bibliothek des Pariser Arsenals enthält eine solche; sie ist jedoch vierbeinig, geflügelt und geschwänzt, während der Kopf und zum Theil auch die Pfoten an einen Seehund erinnern; sie hat sich auf einem in einem Schiffe befindlichen Menschen niedergelassen [111]).

---

[105]) Adelung, Fr., Die Korssun'schen Thüren in der Kathedralkirche zur hl. Sophia in Nowgorod, Taf. I.

[106]) Apollodor. 3, 1, 4, 1: οὗτος εἶχε ταύρου πρόσωπον, τὰ δὲ λοιπὰ ἀνδρός.

[107]) Aus'm Weerth a. a. O. Taf. IV, dazu Text S. 15.

[108]) d'Agincourt a. a. O.

[109]) Aen. VI, 289.

[110]) Inferno XIII, 94—102.

[111]) Cahier et Martin, Mélanges archéol. II, pl. XX, R.

In einem Bilde der Hölle mit Anklängen an das Alterthum darf selbstverständlich auch Cerberus nicht fehlen, und so fehlt er denn auch bei Orcagna nicht [112]. Zu seinen drei Köpfen, von welchen der mittlere beinahe menschlich aussieht, hat ihm der Künstler überdies Flügel gegeben. Er steht aufrecht auf den Hinterbeinen, verschlingt mit dem mittleren Rachen einen Menschen und hat gleichzeitig zwei andere gepackt. Dazu kommt noch Geryones [113], dessen drei Köpfe aus einem Flammenpfuhl hervorblicken.

Die Chimaera, nach Apollodor ein Ungethüm, dessen Vorderleib der eines Löwen ist, während die hinteren Theile in einen Drachenschwanz auslaufen, wozu noch der Feuer schnaubende Kopf einer Ziege kommt, befindet sich an einem Capitell von S. Pierre in Genf [114]; doch ist hier der auf dem Nacken aufgesetzte Kopf der eines Ochsen. Richtiger ist dieselbe auf einem Mosaik des Domes von Aosta aus dem zehnten Jahrhundert dargestellt als von links nach rechts springender, mähnenloser Löwe, auf dessen Rücken ein gehörnter Ziegenkopf hervorwächst [115].

Der Medusenkopf, dessen fascinirende Kraft bekannt ist, befindet sich an einer Säule der Vorhalle des Goslarer Doms. Sollte derselbe ursprünglich einem Portal angehört haben, so würde an Apollo zu denken sein, welcher mit dem Medusenkopfe die Tempelräuber vertrieb [116].

Schwieriger ist es, die Satyrn in der mittelalterlichen Kunst nachzuweisen. In ihrem eigentlichen Elemente, dem Gefolge des Bacchus oder auf der Nymphenjagd, wie sie später Tizian und Rubens dargestellt haben, erscheinen sie im Mittelalter natürlich nicht. Da ferner ihre hervorragendsten körperlichen Eigenthümlichkeiten, Hörner, Schwanz, Bocksbart, lange Ohren und Ziegenfüsse auch Merkmale des mittelalterlichen Teufels sind, so liegt es doch am nächsten, die satyrartigen Geschöpfe jener Zeit in kirchlichen Bildern, z. B. in der Legende von S. Ranieri im Campo Santo von Pisa, von vornherein auf den Teufel zu beziehen. Damit ist natürlich nicht ausgeschlossen, dass der antike Satyr auf die Ausbildung des mittelalterlichen Teufels in der Kunst eingewirkt hat.

Nur zur Hälfte gehören endlich einige Elfenbeinsculpturen des Mittelalters hierher, welche neben Darstellungen aus der heiligen Geschichte noch halbmythologische Figuren enthalten. Es ist nicht gerade leicht, diese Bilder chronologisch genau zu fixiren; immerhin mag die Mehrzahl derselben in die Zeit der spätern Karolinger, der sächsischen Kaiser und der ersten Kapetinger gehören. Das älteste derselben, das bekannte, schon mehrmals abgebildete [117]

---

[112]) d'Agincourt a. a. O.; dazu Dante, Inferno VI, 13 ff.

[113]) d'Agincourt a. a. O.

[114]) Blavignac a. a. O. pl. LXXIII, fig. 8.

[115]) Aus'm Weerth, Taf. IX.

[116]) Springer a. a. O. I, 11.

[117]) St. Galler Neujahrsblatt f. 1863, Taf. I. — Rahn, Geschichte der bildenden Künste in d. Schweiz, S. 112. — Otte, Handbuch der kirchl. Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters, 5. Aufl., Bd. I, zu S. 514.

Diptychon des Tutilo in der Stiftsbibliothek zu St. Gallen, enthält einen thronenden Christus in der Mandorla, umgeben von den Evangelisten, ihren Symbolen, den Personificationen von Sonne und Mond, Erde und Meer. Sonne und Mond befinden sich als Wesen der Luft oder des Himmels über der Hauptfigur, Erde und Meer unterhalb derselben. Jene sind als Brustbilder mit brennenden Fackeln dargestellt, die Sonne wie in allen polytheistischen Religionen als männliches, der Mond als weibliches Wesen, erstere mit Strahlennimbus, letzterer mit der Figur des Halbmondes über der Stirn. Die Erde, weiblich und mütterlich aufgefasst, liegt mit aufgerichtetem Oberkörper unten in der rechten Ecke; sie hält in der Linken ein Füllhorn und hat ein Kind an der rechten Brust. Die Personification des Meeres, ein bärtiger Greis, befindet sich ebenfalls ruhend in der gegenüber befindlichen Ecke; er hält mit der Linken ein Seeungeheuer und in der Rechten eine Urne, aus welcher Wasser strömt. Beide Figuren haben, wie es auch auf andern verwandten Bildern der Fall ist, Oberleib und Füsse nackt, den Unterleib aber bedeckt.

In den meisten Fällen sind aber die in dieser Weise personificirten Elemente in Darstellungen des Gekreuzigten neben den sonst noch hierher gehörigen Figuren von Maria und Johannes, Kirche und Synagoge u. a. m. angebracht. So z. B. auf einer Elfenbeintafel, welche aus Bamberg stammt, sich aber jetzt in der königlichen Bibliothek zu München befindet [118]). Oceanus hält hier in der Rechten die Urne, in der Linken ein Füllhorn; auf seinem Kopfe hat er eine Krebsscheere, eine zweite scheint abgebrochen zu sein; Gaea trägt in der Linken ebenfalls ein Füllhorn, und um ihren rechten Arm hat sich eine Schlange gewunden, während eine zweite an ihrer Brust saugt. Sol fährt in der Höhe auf einem zweirädrigen, von vier Pferden gezogenen Wagen; er trägt Krone nebst Nimbus und in der Rechten eine Fackel. Luna, ebenfalls auf einem Wagen mit zwei Rädern von vier Rindern gezogen, hält auch eine Fackel und trägt den Halbmond auf dem Haupte.

Auf einer ähnlichen Tafel der Pariser Nationalbibliothek sind Sonne und Mond als blosse Brustbilder über der Tafel am oberen Ende des Kreuzes angebracht. Der Wassergott links unten sitzt auf einem Seeungeheuer, vielleicht einem Delphin [119]), dessen Schwanz er mit der Rechten hält, während er in der Linken ein Ruder hat; die Erdgöttin ist mit zwei Kindern, einer Schlange und einem Füllhorn dargestellt [120]). Auf einem dritten Elfenbeinrelief im Kirchenschatze von Tongern [121]) sind Sonne und Mond wieder blosse Brustbilder, Sol mit jugendlichem Angesicht, Luna mehr oder weniger nonnenhaft verhüllt. Die Erdgöttin trägt einen Baum oder Strauch in der Linken und fasst mit der Rechten den Leib der Schlange, welche sie an der Brust hat; der Meergott hat zwei Krebsscheeren auf dem Kopf, in der Rechten einen

[118]) Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature, vol. II, pl. IV.

[119]) Der Delphin gehört zu den Attributen Poseidons; vgl. Preller, Griech. Mythologie, 3. Aufl., herausgegeben von Plew, Bd. I, S. 488.

[120]) Mélanges d'archéologie, vol. II, pl. V.

[121]) Ebenda pl. VI.

Fisch, wahrscheinlich einen Thunfisch, in der Linken eine Urne. Auf einer vierten Elfenbeintafel, welche Cahier im Besitze eines Herrn Carrand sah [122]), fehlen Erde und Meer, Sonne und Mond hingegen sind als Brustbilder in zwei kleinen Medaillons angebracht. In der nämlichen Weise, nur grösser, finden sie sich auf einer Tafel im Schatze des Königs von Bayern, Sol mit zackigem Nimbus und Fackel, Luna wieder nonnenhaft [123]). Die Erde hat hier zwei Kinder, aber keine Schlange und trägt auf der einen Schulter einen Köcher; der Meergott, mit Ruder und seltsamem, an die Helmzierde Merkurs erinnerndem Flügelpaare sitzt auf einem unheimlich aussehenden Wasserungethüm. Letzterer ist auf allen Bildern bärtig dargestellt, während Sol bartlos und jugendlich aussieht; die Haare der Erdgöttin hangen weit herab, die Luna's hingegen sind, wenn wir von dem Diptychon des Tutilo und der Bamberger Elfenbeintafel absehen, verhüllt.

Es ist keine Frage, dass die Künstler, welchen wir diese Reliefsculpturen verdanken, der Antike folgten, indem sie die beim Tode Christi anwesenden Elemente personificirten; es handelt sich also nur noch darum, wie weit der Einfluss derselben auch in den Einzelheiten nachweisbar ist. In dieser Hinsicht stimmen nun bei Sonne und Mond zunächst das Geschlecht zu den aus dem Heidenthum ererbten Vorstellungen, bei Sol überdies der jugendliche, bartlose Kopf und, wenigstens auf der Bamberger Tafel, die Quadriga. Das Gespann der Luna auf der nämlichen Tafel stimmt hingegen nicht zu dem, was wir in Bezug auf dasselbe aus dem Alterthum wissen; denn dieses kannte nur eine Biga [124]). Ebenso wenig findet die Fackel des Sonnengottes in der Antike ihr Vorbild, während die hier allerdings seltenere Fackel Luna's deutlich an die Artemis Selasphoros oder Phosphoros auf archaistischen Reliefs, sowie auf griechischen oder römischen Münzen [125]) erinnert; ebenso verhält es sich auch mit dem Halbmond auf dem Kopf, welchen ausser den Reliefs und Münzen auch einzelne Vasenbilder kennen [126]).

Was die beiden anderen unterhalb des Kreuzes Christi befindlichen Figuren betrifft, so hat keine antike Gottheit das ausschliessliche Vorbild zu denselben geliefert; jede derselben hat vielmehr ihre Attribute bei mehreren geborgt, und man kann in Folge dessen darüber streiten, ob man in der männlichen Gottheit den Neptun, den Oceanus oder einen Flussgott, oder ob man in der weiblichen die Gaea (Tellus), oder die Ceres (Demeter) erkennen will. Während der Delphin, welchen der Wassergott reitet, oder welchen er auf dem Relief in Tongern in der Rechten hält, auf Neptun hinweist [127]), fehlt das

[122]) Ebenda pl. VII.

[123]) Ebenda pl. VIII.

[124]) Anthologia lat. ed. H. Meyer Nr. 891, 17: Lunae biga datur semper Solique quadriga etc.

[125]) Welcker, Griech. Götterlehre, Bd. II, S. 399.

[126]) Ebenda. Selbst den Sarkophagen der späteren römischen Kunst ist derselbe nicht unbekannt; vgl. Platner, Bunsen u. s. w., Beschreibung der Stadt Rom, Bd. III, Abth. 1, S. 166, 188, 213.

[127]) Ebenda S. 686.

hauptsächlichste Attribut dieses Gottes, der Dreizack, beinahe überall [128]). Das Ruder aber, welches er zuweilen hat, war dem Alterthum unbekannt. Andererseits erinnern die Krebsscheeren, welche der Gott auf den Reliefs von Bamberg und von Tongern auf dem Kopfe trägt, eher an Oceanus [129]), und das Füllhorn der Bamberger Elfenbeintafel scheint einfach eine mittelalterliche Zuthat zu sein. Die ruhende Lage endlich, sowie die Urne, aus welcher Wasser fliesst, gehört im Alterthum nicht sowohl den Gottheiten des Meeres als denen der Flüsse an [130]).

In ähnlicher Weise haben sich dann auch Attribute verschiedener weiblicher Gottheiten vereinigt, um die Erde als mütterliches, fruchtbares und nährendes Element zu verkörpern. Das Füllhorn gehört ursprünglich bekanntlich dem Achelous oder der Amalthea an [131]), die Kinder der Gaea Curotrophus [132]) und die Schlange, das schon durch seine Natur an den Erdboden gebundene Thier, der Ceres [133]). Merkwürdig ist übrigens, dass sich manche Attribute der Gottheiten, wie wir sie auf diesen Elfenbeintafeln sehen, doch schon auf einem Werke aus der letzten Zeit des römischen Heidenthums finden; es ist der bekannte kleine Sarg aus der Villa Pamfili, gegenwärtig im capitolinischen Museum in Rom aufgestellt. Hier erscheint nicht nur die Erdgöttin zweimal mit dem Füllhorn, das eine Mal von einem jugendlichen Genius, das andere Mal von zweien begleitet, sondern es ist sogar ein Meergott mit Ruder auf demselben angebracht. Der Sarkophag als solcher gehört dem vierten Jahrhundert an und es haben neuplatonische Ideen auf ihm ihren Ausdruck gefunden [134]).

Das fünfzehnte Jahrhundert, in welchem der Geist der erwachenden Antike sich geltend macht, während das Mittelalter nur langsam und nicht überall gleichzeitig zurückweicht, wird später in einer besondern Darstellung behandelt werden.

Nachtrag.

1. Das Bestiaire der Pariser Arsenalbibliothek enthält auch das Bild einer Harpyie; sie ist vierbeinig, geflügelt und geschwänzt, der Kopf und zum Theil die Pfoten erinnern an einen Seehund (Cahier u. Martin, Mélanges, Vol. II, pl. XX, R); ebendaselbst (A, B) Argus mit acht Augen im Gesicht und dreien auf den Haaren, zu seiner Linken Mercur, bekleidet und ein Horn blasend, rechts Kopf und Nacken der in eine Kuh verwandelten Jo, ersterer mit dem Ausdrucke der Verwunderung.

---

[128]) Doch vgl. Mélanges archéologiques II, 60.

[129]) Preller, Bd. I, S. 447.

[130]) Piper II, 492, 494, 496.

[131]) Preller I, 453.

[132]) Ebenda I, 526.

[133]) Ebenda I, 654.

[134]) Platner, Bunsen u. s. w. III, 1, 190 ff.; abgebildet ist derselbe in Lübke's Geschichte der Plastik, S. 263—265 der ersten Auflage.

2. Das Cabinet des Médailles et Antiques der Pariser Nationalbibliothek enthält ein Bronzebecken aus dem Ende des elften Jahrhunderts mit auf der Innenseite eingravirten Episoden aus der Jugendgeschichte des Achilles: 1) Achilles von Chiron in der Musik unterrichtet, 2) Achilles von Thetis in einem Wagen mit Seepferden dem Chiron entführt, 3) Achilles von Thetis zu Lykomedes gebracht, 4) Achilles, als Mädchen verkleidet, ergreift Schild und Lanze statt der Scheere, 5) er bricht beim Klange der Schlachttrompete auf, 6) er bittet Lykomedes um die Hand der Deidamia; 7) auf der Bodenfläche des Beckens fährt er mit andern Bewaffneten auf einem Schiffe nach Troja. Alles nach Statius und selbstverständlich im Costüm des elften Jahrhunderts; vgl. Gazette archéologique, année 11e (1886), pag. 38—43 u. pl. V.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs**.

X.

Darmstadt.

Grossherzoglich Hessisches Staats-Museum.

Diese an Inkunabeln des Kupferstichs, namentlich an Blättern der älteren Periode vor dem Meister E S ungemein reiche Sammlung ist bisher fast ganz unbekannt geblieben und merkwürdiger Weise trotz der unmittelbaren Nachbarschaft zu Frankfurt von Passavant nicht berücksichtigt worden [1]). Die grosse Anzahl von Blättern des Erasmus-Meisters, auf welche ich schon im Katalog des Germanischen Museums p. 63. hingewiesen, einige Stiche des Meisters der Liebesgärten, des Meisters von 1462, selbst zwei ganz frühe Blättchen vom Meister E S und andere von Israhel van Meckenem oder Wenzel von Olmütz blieben daher unbeschrieben. Von den 148 Stichen des 15. Jahrhunderts sind, soweit mir bis jetzt bekannt, 81 also über die Hälfte Unica. Die Sammlung verdankt übrigens ihren Reichthum nach dieser Richtung der löblichen Gepflogenheit, Alles was sich an Denkmalen des ältesten Bilddruckes in Handschriften und Inkunabeln der Hofbibliothek findet, dem Kupferstichcabinet zu überweisen. Wenn dieser Brauch, dem leider noch der traurige Ressort-Particularismus der meisten Bibliotheksverwaltungen hindernd im Wege steht, allgemeiner würde, so gewännen wir ein unschätzbares Material für die Urgeschichte des Kunstdruckes, während jetzt die kostbarsten Denkmale des Holzschnitts und Kupferstichs in den Deckeln verstaubter Manuscripte, für den Bibliophilen werthlos, dem Ikonographen verborgen bleiben, um schliesslich den Würmern als Speise zu dienen. Freilich müsste, was bedauerlicher Weise in Darmstadt versäumt worden ist, bei jedem Blättchen gewissenhaft notirt

---

[1]) Dem Vorstand der Sammlung, Herrn Inspector Hofmann-Zeitz, der mir bei meinen wiederholten Besuchen die Schätze des Cabinets in liebenswürdigster Weise den ganzen Tag über zugänglich machte, sei auch an dieser Stelle der Dank für die mir geopferte Mühe und Zeit ausgesprochen.

werden, aus welcher Handschrift, oder aus welchem Druckwerk es stamme, ob dasselbe datirt, ob es nieder- oder oberdeutscher Herkunft sei, ob die Bilder in den Text oder in die Deckel geklebt gewesen und somit gleichzeitig oder möglicherweise jünger als die Handschrift sein könnten etc. etc. Diese Vorschläge werden zwar unter den gegenwärtigen Verhältnissen über das Stadium der »pia desideria« nicht hinauskommen, vielleicht urtheilt aber eine spätere Zeit milder über unsere unzureichende Kenntniss des Denkmälervorraths, wenn sie sieht, wie viel Schwierigkeiten auch wir zu überwinden hatten, um an die Quellen der Erkenntniss zu gelangen.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister von 1462.

1.* Die Madonna mit der Rose auf der Rasenbank. Die hl. Jungfrau mit über den Kopf gezogenem Mantel sitzt, etwas rechts gewendet, auf einer gemauerten Rasenbank. Sie hält das mit einem Hemdchen bekleidete Jesuskind auf dem rechten Knie und reicht ihm eine Rose, die es mit dem linken Händchen ergreift. Ein vierfach umrandeter Scheibennimbus ziert das Haupt der Maria, und eine Strahlenglorie umschliesst ihren Oberkörper. Das Kind trägt im Nimbus ein Strahlenkreuz. Rechts auf der Rasenbank liegt die Krone der hl. Jungfrau und ihr Mantel breitet sich auf dem mit Gras und Blattpflanzen bedeckten Boden aus. 121 : 100 mm. Bl. Unbeschrieben.

Dieser Stich stimmt sehr genau in Technik und Zeichnung, sowie in vielen Einzelheiten mit der runden Darstellung des gleichen Gegenstandes (Weig. u. Zest. II. 384. 454.) im Berliner Cabinet überein. Die Pflanzen zeigen sich abhängig vom Meister E S. Der Druck ist, wie bei dem Berliner Stich, grau, die technische Behandlung feiner als gewöhnlich bei diesem Stecher, vielleicht weil die Platte nicht retouchirt ist. Die Arbeit erinnert ein wenig an den Meister mit den Bandrollen. — Das Darmstädter Exemplar ist mit Grün, Gelb und Roth colorirt und auf ein Blatt aus einem Manuscript geklebt. Oben und unten stehen je zwei Zeilen eines Gebetes an die Jungfrau, oben links und rechts das Monogramm Jesu: Jhs, in der Mitte ebenfalls zu beiden Seiten der Name: maĩa, Alles in rother Farbe.

Meister des hl. Erasmus.

2.* Die betende Maria im Zimmer, von drei Engeln verehrt. Die hl. Jungfrau steht, ein wenig rechts gewendet, mit betend zusammengelegten Händen im Zimmer. Hinter ihr rechts liegt ein offenes Buch auf dem Betpult. An der vierfenstrigen Rückwand des Zimmers hängt ein Blumenkranz. Links sieht man an der Thüre drei anbetende Engel. Der Boden ist mit schwarzen und weissen Dreiecken gemustert. Oben ein Stichbogen mit Zwickeln. In einem Rahmen aus zwei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien. 65 : 45 mm. Einf. 72 : 52 mm. Pl. Unbeschrieben.

Der Stich ist mit Zinnober, Grün, Blau, Gelb, Braun und Grau colorirt und von einem rothen Rahmen umgeben. Er stammt vermuthlich aus dem-

selben Manuscript, wie die Blättchen der ganz kleinen Passion des Erasmus-Meisters (Nr. 5—8), die übrigens auf dem gleichen Papier gedruckt sind.

3.* Die Anbetung der Könige. Maria mit einem Stirnband im langen Haar sitzt rechts und hält das nackte Jesuskind auf dem Schooss. Links kniet König Melchior mit langem Bart, das Schwert an der rechten Seite und bietet dem Knaben seinen Goldpokal. Hinter ihm stehen die beiden anderen Könige mit ihren Pokalen in der Rechten, der Mohrenfürst mit bekröntem Turban links. Mutter und Kind haben Scheibennimben, letzteres mit eingefügtem Kreuz. Den Hintergrund bildet eine phantastische Architektur, ähnlich wie bei der Portalfolge (Nr. 60—64), welche links und rechts den Rahmen aus zwei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien überschreitet. 71 : 50 mm. Einf. 75 : 53 mm. Pl. Unbeschrieben.

Mit denselben Farben colorirt wie Nr. 2 aus demselben Manuscript und ebenfalls von einem rothen Rahmen umgeben. — Die Darstellung ist eine gegenseitige Variante von Nr. 11 in der grossen Folge aus dem Leben Christi. Nur findet sich die Architekur an Stelle des Spalier- oder Gitterwerks, bei dem Mohrenkönig sieht man kein Haar und am Gewandsaum des knieenden Melchior ist der Hermelinbesatz hinzugefügt.

4.* Der Tod Mariä. Die hl. Jungfrau ruht mit dem Kopf nach links gewendet auf ihrem Lager. Hinter demselben stehen sechs Jünger mit Sprengwedel, Vortragekreuz, Weihwasserkessel, Kerze und Rauchfass; drei andere links zu Häupten des Bettes. Die übrigen drei sitzen, einer links und zwei rechts, mit Gebetbüchern im Vordergrund. Einfassungslinie. 67 : 46 mm. Einf. 72 : 52 mm. Pl. Unbeschrieben.

Aus demselben Manuscript wie Nr. 2 und 3 mit den gleichen Farben colorirt und in ebensolchem Rahmen.

5—8.* Die Passion Christi. Vier Blatt aus einer Folge. Die heiligen Personen haben Scheibennimben, Christus in dem seinigen ein Kreuz. Einfassungslinie. Unbeschrieben.

5.* Die Entkleidung. Der Heiland ist nach links gewendet, und ein auf derselben Seite stehender gepanzerter Scherge zieht ihm den Rock über den Kopf. Ein zweiter hinter ihm wehrt die rechts stehende Maria ab. Zwischen ihm und der hl. Jungfrau wird Johannes sichtbar. Links im Hintergrunde erscheint ein dritter Knecht neben dem Querbalken des Kreuzes. 47(?) : 30 mm. Einf. (unten verschnitten).

6.* Die Kreuzabnahme. Der Leichnam wird von dem rechts auf der Leiter stehenden Nicodemus herabgelassen und unten von Joseph von Arimathia in einem Tuch aufgefangen. Links sinkt Maria ohnmächtig in die Arme des Johannes, und rechts neben ihr bemerkt man noch eine hl. Frau. Die Leiter überschreitet oben ein wenig die Einfassung. 47 : 30 mm. Einf.

7.* Die Beweinung Christi. Die hl. Jungfrau sitzt vor dem Kreuz und hält den Leichnam des Sohnes, dessen Kopf nach rechts gewendet ist, im Schooss. Rechts steht klagend Magdalena mit langem Haar, links die dritte Maria mit einem Kopftuch und zusammengelegten Händen. 47 : 30 mm. Einf.

8.* Die Ausgiessung des hl. Geistes. Die hl. Jungfrau sitzt, den

Kopf etwas nach links gewendet, mit betend zusammengelegten Händen zwischen zwei bärtigen Jüngern [2]). Dahinter werden noch sieben Köpfe sichtbar, und oben erscheint die Taube des hl. Geistes, von der sieben schwertförmige Strahlen ausgehen. 46 : 30 mm. Einf.

Diese vier Blättchen, die einzigen, welche mir aus dieser kleinsten Folge des Erasmus-Meisters bekannt sind, stammen aus demselben Manuscript, wie die 30 Blatt der grösseren Folge ohne Einfassung (Nr. 9—48). Sie sind innerhalb der Einfassung silhouettirt und auf Pergament geklebt, das mit abgeblätterter, jetzt dunkelgrauer Farbe gedeckt ist [3]). Die Stiche, mit Zinnober, Gelb und Grün colorirt, tragen auf der Rückseite lateinischen Text und unten eine Schriftzeile mit rothen oder blauen Initialen.

Vielleicht gehört zu dieser Folge eine Darstellung des Heilands, der der Magdalena erscheint, von der sich aber nur ein Fragment, die kleine Figur der knieend nach rechts gewendeten Magdalena (28 : 14 mm. Bl.) erhalten hat: Das Figürchen, im Gesicht und am Gewand unten rechts stark verrieben, klebt in dem Initial A eines Octavblattes aus einem schwarz und roth geschriebenen lateinischen Manuscript des 15. Jahrhunderts. Es wurde 1858 bei der Auction Meyer-Hildburghausen, wo es als »Knieende Heilige« galt, mit 4 Ngr. bezahlt und im August 1888 von Artaria dem Dresdener Cabinet für 30 Mk. angeboten.

9—48.* Das Leben Christi. 40 Blatt aus drei verschiedenen Varianten einer Folge, aus der mir bis jetzt 76 Blatt mit 36 Darstellungen aus vier Varianten, zwei mit und zwei ohne Einfassungslinie bekannt sind. Die heiligen Personen haben Scheibennimben, Christus in dem seinigen ein Kreuz. Sämmtlich unbeschrieben.

Die Blättchen dieser Folge sind über die verschiedensten Sammlungen zerstreut. Ich hatte sie zuerst im Katalog des Germanischen Museums p. 15 u. ff. zu einer Reihe von 22 Blatt vereinigt und geordnet. Durch die Auffindung der 40 unbeschriebenen Blättchen in Darmstadt wurde diese Aufstellung indess unbrauchbar, und ich sah mich bereits a. a. O. p. 64 zu einem Nachtrag gezwungen, in welchem die 40 Darmstädter Stiche wenigstens summarisch, nach Variante a, b und c [4]) geordnet, aufgeführt werden. Gleichzeitig versprach ich eine Neuaufstellung und Beschreibung der 40 Darmstädter Blättchen im Repertorium für Kunstwissenschaft, und wenn dieselbe auch fortgesetzt der Erweiterung und Berichtigung bedürfen wird, so scheint sie mir darum doch nicht überflüssig, weil gerade die Darmstädter Sammlung die reichste an Blättern dieser Folge ist.

---

[2]) Obgleich der weisse Grund über den Köpfen grösstentheils ausgeschnitten ist, kann man doch erkennen, dass nur die neben Maria sitzenden beiden Jünger Nimben haben.

[3]) Diese sonderbare Manipulation findet sich bei vielen Blättern des Erasmus Meisters in Darmstadt.

[4]) 30 Blatt aus Folge a ohne Einfassung, 1 Blatt aus Folge b ohne Einfassung, 9 Blatt aus Folge c mit Einfassung.

Bisher sind, wie gesagt, vier Varianten der Folge bekannt, zwei ohne und zwei mit Einfassungslinie. Alle vier zeigen in den einzelnen Darstellungen immer kleine Verschiedenheiten unter einander, und keine Folge ist complett erhalten. Dies gilt auch von einer Werkstatt-Copie im Germanischen Museum [5]) und von mehreren Schrotschnitt-Copien in verschiedenen Ausgaben des Horologium Devotionis [6]). In der nachfolgenden Aufstellung und Beschreibung der 40 Blättchen in Darmstadt (Nr. 9—48) sind die in anderen Sammlungen vorhandenen Darstellungen oder Varianten mit eingeklammerten Ordnungsnummern von (1) bis (76) eingereiht, und zwar desswegen, weil man nach der blossen Beschreibung der 40 Darmstädter Stiche manche in anderen Sammlungen befindlichen Varianten mit jenen für identisch halten könnte.

9* (1). Die Heimsuchung. Die beiden Frauen reichen sich gegenseitig die rechte Hand. Elisabeth mit einem Kopftuch steht rechts, Maria mit einem Stirnband im offenen Haar links. Hinter Elisabeth wird die offene Hausthür und zwischen den Frauen ein Fenster sichtbar. Ohne Einfassung. 59 : 40 mm. Bl. : Pl. Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 18. 20.

10* (2). Die Beschneidung. Links sitzt der bärtige Hohepriester mit der Mitra auf einem Stuhl mit hoher Rücklehne und hält das nackte Jesuskind, an welchem ein rechts knieender bartloser Geistlicher mit dem Messer in der Linken die heilige Handlung vollzieht. Hinter ihm steht ein zweiter, ebenfalls bartloser Priester mit einem Wasserbecken. Hinter dem Hohepriester erscheinen links Maria und Joseph, letzterer ohne Nimbus und auf einen Stock gestützt. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl. Original zur Copie Lehrs, Kat. 18. 22.

11* (3). Die Anbetung der Könige. Maria mit einem Stirnband sitzt links und hält das nackte Kind mit der Rechten im Schooss. Rechts kniet König Melchior mit langem Bart, die Kapuze im Nacken, an der Seite ein Türkenschwert und reicht dem Jesusknaben mit der Linken den goldgefüllten Pokal. Hinter ihm stehen die beiden anderen Könige, links der bärtige Caspar, rechts Balthasar mit ihren Gaben. Ueber Maria schwebt der Stern, und den Hintergrund bildet ein Spalier aus gekreuzten Stäben. Ohne Einfassung 60 : 40 mm. Pl. Original zur Copie Lehrs, Kat. 18. 23.

Eine gegenseitige Variante mit doppelter Einfassung findet sich in Berlin an der Spitze der Heiligen-Folge (Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 24. 73—74. 1.). Die Kronzacken der beiden Könige bestehen nicht wie bei 3 aus drei spitzen Blättern, sondern aus drei Kreisen. Eine zweite gegenseitige Variante mit verändertem Hintergrund in Darmstadt ist oben unter Nr. 3 beschrieben.

12* (4). Die Darstellung im Tempel. Links an den Stufen des Altars steht Simeon und empfängt das nackte Jesuskind, das die Aermchen ausbreitet, von der rechts stehenden Maria. Hinter der letzteren erscheint Joseph mit zwei Trauben und in der Thür wird noch ein bartloser Kopf sichtbar. Links hinter Simeon steht die Prophetin Hanna. Im Hintergrunde

---

5) Katalog 17. 19—45.

6) Ibid. p. 16—17.

zwei das Gewölbe tragende Säulen und drei Fenster. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Bl. : Pl. (unten verschnitten). Original zur Copie Lehrs, Katalog 18. 24.

13* (5). Christi Einzug in Jerusalem. Der Heiland reitet auf der Eselin nach rechts gegen das Stadtthor, wo ein Mann mit in die Stirn fallender Kappe seinen Mantel vor ihm ausbreitet. Hinter Christus folgen drei Jünger, voran Johannes. Zwischen dem Haupt des letzteren und demjenigen Christi sieht man zwei belaubte Bäume. Ueber dem Thor, dessen Dach mit einer engen Querschraffirung gedeckt ist, zwei kleine Fenster. Ohne Einfassung 60 : 40 mm. Pl. Original zur gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 18. 26.

(6). Variante 1. Wie 5, aber mit Hinzufügung eines dritten grösseren Fensters zwischen den beiden kleinen oben am Thor. An Stelle des Johannes folgt dem Heiland ein bärtiger Jünger. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Lehrs, Kat. p. 15. Anm. 1. Brüssel.

(7). Variante 2. Wie 5, aber gleichfalls mit dem dritten grösseren Fenster am Thor. Die Oeffnung desselben ist weiss, und die beiden Bäume im Hintergrunde sind kahl. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 66 : 44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 a. London, Sammlung Malcolm.

14* (8). Jesus bei Simon. Der Heiland sitzt links am Tisch, auf welchem eine Schüssel, Brod, Becher etc. stehen, und spricht zu Simon und einem anderen bärtigen Mann, die beide hinter dem Tisch sitzen. Im Vordergrunde kniet Magdalena mit der Salbenbüchse, deren Deckel auf dem gequaderten Boden liegt, und salbt den rechten Fuss des Herrn. Ueber ihnen ein Dach. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Die Darstellung ist innerhalb des Plattenrandes gitterartig ausgeschnitten.

15* (9). Das hl. Abendmahl. Der Heiland sitzt hinter dem runden Tisch, den die zwölf Jünger umgeben. Er hält in der Linken das Brod und blickt nach links. Johannes ruht mit abgewandtem Gesicht in seinem Schooss. Auf der Tafel steht eine Schüssel mit Fisch. Im Vordergrunde rechts sitzt Judas, durch den fehlenden Nimbus gekennzeichnet. Sein Nachbar zur Linken zeigt mit dem Finger auf ihn. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl. Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 18. 27.

(10). Variante 1. Gegenseitig zu 9. Hinter dem Heiland links ist ein Jünger hinzugefügt, so dass man dreizehn Jünger zählt. Einf. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 45 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 b. London, Sammlung Malcolm.

16* (11). Die Fusswaschung. Der Heiland kniet vor dem links sitzenden Petrus, der den rechten Fuss in die Schüssel gesetzt hat, und fasst den anderen Fuss, um ihn zu waschen. Petrus erhebt staunend die Linke. Den Hintergrund füllen die übrigen elf Jünger, unter denen Judas links neben Johannes am fehlenden Nimbus kenntlich ist. Ohne Einfassung 58 : 40 mm. Bl. : Pl. Oben verschnitten.

17* (12). Christus am Oelberg. Der Heiland kniet im Gebet nach links gewendet vor dem Felsen, auf dem der Kelch steht. Im Vordergrund schlummern die drei Jünger, zwei rechts, der dritte links. Im Hintergrunde rechts der geflochtene Gartenzaun, vor dem sich ein dürres Bäumchen mit

fünf Aesten erhebt. Ein zweiter Baum weiter rechts hinter (?) dem Zaun ist belaubt. Am Fuss des Oelbergs Gras. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

18* (13). Variante 1. Gegenseitig zu 12. Das dürre Bäumchen vor dem Zaun hat sieben Aeste. Am Boden einige Gräser. Einfassung. 60 : 39 mm. Einf.

(14). Variante 2. Gegenseitig zu 12. Das Bäumchen vor dem Zaun hat nur drei Aeste. Auch der grössere Baum hinter dem Zaun ist unbelaubt, der Boden kahl. Einfassung. 59 : 39 mm. Einf. P. II. 218. 62. Weig. und Zest. II. 345. 418. 1. Lehrs, Kat. 15 c. Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. VI. Nr. 8. London, Sammlung Malcolm. München, Cab.

(15). Variante 3. Gegenseitig zu 12. 58 : 40 mm. P. II. 216. 50. Diesen Stich kenne ich nicht aus eigener Anschauung.

19* (16). Die Schergen fallen vor Christus zu Boden [7]). Der Heiland steht rechts und erhebt die Hände. Links fallen Judas und sechs Soldaten mit Schild, Streithammer, Fackel, Gabel etc. zu Boden. Ueber ihnen schwebt ein leeres Spruchband, über Christus ein zweites. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

In die Bandrolle über dem Heiland sind mit Tinte die Worte: Quem queritis eingetragen und über den Soldaten: ihesū nazaēū.

20* (17). Die Gefangennahme. Der Heiland, etwas gegen links gewendet, wird von Judas umarmt, während er dem rechts mit Knüttel und Laterne am Boden hockenden Malchus das linke Ohr ansetzt. Vier Schergen umringen ihn, und der zu äusserst rechts stehende ergreift seinen Arm. Ueber ihre Köpfe ragen Knüttel, Hellebarde und Fackel. Links steht Petrus, das Schwert in der Rechten und die linke Hand an der Scheide. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl. Original zur Copie Lehrs, Kat. 18. 28.

Dies Blatt ist unter den 30 Blättern der Variante ohne Einfassung allein von einem rothen Rahmen umgeben.

21* (18). Variante 1. Gegenseitig zu 17. Der Krieger, welcher den Heiland am Arm packt, ist vollständig gepanzert [8]) und trägt Schulter- und Ellbogenkacheln. Der Kopf des Judas ist nicht von vorn, sondern im Profil gesehen. Einfassung. 60 : 39 mm. Einf.

Das Darmstädter Exemplar trägt in verso 15 Zeilen niederdeutschen Text.

(19). Variante 2. Wie 17. Judas wendet das Gesicht im Profil nach rechts. Das Beil der Hellebarde hat auf der Schmalseite nur zwei Zacken (auf 17 und 18 drei). Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 d. London, Sammlung Malcolm.

(20). Variante 3. Wie 17. 58 : 40 mm. P. II. 217. 51. Die Beschreibung dieses mir unbekannten Stiches passt auf alle drei Varianten (17—19) und auf die Nürnberger Copie (Lehrs, Kat. 18. 28), nur sind überall vier Schergen um Christus versammelt und nicht fünf, wie Passavant angiebt.

---

[7]) Vergl. über diese seltene Darstellung meinen Katalog des Germ. Mus., p. 45.

[8]) Der Illuminator hat freilich aus dem Harnisch einen violetten Rock gemacht.

22* (21). Christus vor Hannas. Der Hohepriester mit einer Kappe auf dem bartlosen Haupt sitzt rechts. Ihm gegenüber steht links der Heiland zwischen zwei bärtigen Kriegern, von denen der vordere die rechte Hand zum Backenstreich erhebt. Christus wendet sein Antlitz nach links. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Bl. : Pl. Oben verschnitten. Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 19. 29.

23* (22). Christus vor Caiphas. Der Hohepriester mit der Mitra auf dem Haupt sitzt rechts und reisst mit beiden Händen sein Gewand auf. Von links her wird Christus mit gebundenen Händen herangeführt. Drei Knechte halten ihn. Der links befindliche mit spitzem Bart trägt eine hohe Kappe und Eisenhandschuhe, der rechts erhebt die Linke zum Backenstreich. Hinter ihm sieht man den Kopf des dritten. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Bl. : Pl. Oben verschnitten.

(23). Variante 1. Wie 22. Ohne die kleinen Striche auf dem horizontalen und verticalen Bande der Mitra. Der Sitz des Caiphas ist rechts beleuchtet, links und auf der Sitzfläche beschattet. Bei 22 umgekehrt. Einfassung. 59 : 38 mm. Einf. Weig. u. Zest. II. 346. 418. 2. Lehrs, Kat. 15 e [9]). London, Sammlung Malcolm.

(24). Variante 2. Wie 22. Ohne den dritten Schergen. Einfassung. 57 : 38 mm. P. II. 216. 47. Willshire, Cat. II. 53. G. 5. 1. London.

24* (25). Christus vor Pilatus. Der Landpfleger mit spitzem Bart und langem Haar, eine phantastische Hakenmütze auf dem Haupt und einen Stab in der Linken, sitzt auf dem Thron. Von rechts führen zwei Schergen den Heiland herbei. Der vordere von ihnen ist bärtig. Dahinter sieht man noch die Köpfe von zwei Soldaten. Ohne Einfassung. 60 : 39 mm. Pl.

Zwei verschieden colorirte Exemplare aus demselben Manuscript.

(26). Variante 1. Gegenseitig zu 25. Am Helm des Kriegers, von dem man nur Augen und Nase sieht, ist der Beschlag hinzugefügt, und beide Füsse Christi sind sichtbar. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 45 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 f. [10]). Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. VI. Nr. 9. London, Sammlung Malcolm. München, Cabinet.

25* (27). Variante 2. Wie 26. Der rechte Fuss Christi berührt nicht die untere Einfassung. Der Fussboden ist rhombisch gemustert. Einfassung. 59 : 38 mm. Einf. Unten verschnitten.

(28). Variante 3. Wie 26. Der rechte Fuss Christi berührt nicht die untere Einfassung. Der Boden ist mit einer einfachen Schraffirung bedeckt. Einfassung 57 : 38 mm. P. II. 216. 48. Willshire, Cat. II. 53. G. 5. 2. London.

Passavant giebt nur drei Soldaten an statt vier.

---

[9]) Mit Unrecht hielt ich a. a. O. diese Darstellung für Christus vor Hannas. Jene fand ich erst später in Darmstadt. Weigel hat daher mit seiner Benennung: Christus vor Caiphas ganz Recht.

[10]) Ich hielt die Darstellung a. a. O. irrig für Christus vor Caiphas. Schmidt benennt sie in seinen »Inkunabeln« richtig.

26* (29). Christus vor Herodes. Herodes mit bekrönter Kappe auf dem bärtigen Haupt, das Scepter in der Linken, sitzt links auf dem Thron und zeigt mit der Rechten auf Christus, den drei Schergen nach rechts abführen. Einer von ihnen sieht sich nach links um. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 19. 30.

(30). Variante 1. Wie 29, aber mit Einfassung. 57 : 38 mm. P. II. 216. 49. Willshire, Cat. II. 53. G. 5. 3. London.

27* (31). Pilatus wäscht seine Hände. Pilatus mit spitzem Bart und langem Haar, auf dem Haupt die Hakenmütze, thront links und wäscht seine Hände, während ihm ein Knabe Wasser eingiesst. Rechts wird der Heiland gebunden von zwei bärtigen Schergen abgeführt und sieht sich nach dem Landpfleger um. Ohne Einfassung. 60 : 39 mm. Pl.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 19. 31.

(32). Variante 1. Wie 31. Beide Füsse des Pilatus sind sichtbar. Einfassung, 58:38 mm. Einf. 65:45 mm. Pl. P. III. 503. 3. Lehrs, Kat. 15. 15. Nürnberg.

28* (33). Die Geisselung. Der Heiland ist, nur mit dem Lendentuch bekleidet, nach links gewendet, an die Säule gebunden und wird von zwei Schergen gegeisselt. Der zur Rechten ist bärtig und schwingt mit der Linken eine Ruthe, der bartlose zur Linken eine Geissel. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zu der Copie Lehrs, Kat. 19. 32.

29* (34). Variante 1. Wie 33. Der Fussboden ist rhombisch gemustert. Einfassung. 58 : 37 mm. Bl. : Einf. Oben verschnitten.

(35). Variante 2. Gegenseitig zu 33. Die Schwertspitze des Schergen mit der Ruthe berührt seine linke Ferse, was bei 33 und 34 nicht der Fall ist. Der Halssaum des bartlosen Knechtes besteht aus einer Linie, in den zwei anderen Varianten aus zweien. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 45 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15g. London, Sammlung Malcolm.

30* (36). Die Dornenkrönung. Der Heiland sitzt im Mantel nach links gewendet auf einem Steinsitz. Zwei Schergen, von denen der links bartlos ist, drücken ihm mit Stäben die Dornenkrone auf's Haupt. Links kniet ein dritter ebenfalls bartloser Knecht und reicht ihm mit der Rechten das Rohrscepter. Ohne Einfassung. 61 : 40 mm. Pl.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 19. 33.

31* (37). Variante 1. Gegenseitig zu 36. Der rechts knieende Knecht ist kahlköpfig und die Mantelschliesse Christi viereckig statt rund. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf.

(38). Dieselbe Darstellung. Der Heiland sitzt von vorn gesehen auf einer breiten Steinbank, auf die er die Rechte stützt, während er in der Linken den Palmzweig hält. Zwei bartlose Knechte drücken ihm mit kreuzweis gelegten Stäben die Dornenkrone auf's Haupt. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 62 : 42 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15h. London, Sammlung Malcolm.

Dies Blatt ist roher und flüchtiger behandelt als alle übrigen und rührt

vielleicht nur von der Hand eines Gesellen der Werkstatt des Erasmus-Meisters her, obwohl Papier [11]) und Randbreite mit den anderen 14 Blättern der Sammlung Malcolm genau übereinstimmen. Da diese Darstellung von der Werkstatt-Copie Lehrs, Kat. 19. 33. völlig verschieden ist, vermuthete ich schon a. a. O. aus der Uebereinstimmung der Copie mit der Schrotschnitt-Composition im Horologium devotionis, dass ein analoges Blatt des Erasmus-Meisters beiden zu Grunde liegen müsse. Durch die Auffindung der zwei Varianten 36 und 37 in Darmstadt wird diese Vermuthung bestätigt.

32* (39). Christus wird dem Volke gezeigt. Der Heiland mit Schapel, Lendentuch und Mantel steht rechts auf einer erhöhten Estrade und wird von dem hinter ihm stehenden Pilatus der Menge gezeigt. Links sechs Männer in verschiedener Tracht, über denen ein leeres Spruchband flattert. Ein zweites mit den Worten: ecce homo schwebt über Christi Haupt. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zur gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 19. 34.

(40). Variante 1. Gegenseitig zu 39, ohne die Worte: ecce homo im Spruchband. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. Lehrs, Kat. 15 i. Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. VI. Nr. 11. München, Cab. und Staatsbibl. [12]). Ein drittes Exemplar, bei dem das Gesicht des Pilatus eingezeichnet ist, besitzt Artaria in Wien.

33* (41). Die Kreuztragung. Der Heiland schreitet nach rechts und trägt das ägyptische Kreuz auf der linken Schulter. Der jugendliche Simon von Kyrene hilft ihm die Last tragen. Ein bartloser Scherge mit dem Hammer in der Linken schreitet voran. Links folgt Maria mit zwei hl. Personen, von denen man nur die Nimben sieht, sowie drei Soldaten mit Hellebarde, Streitkolben und Keule. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

(42). Variante 1. Wie 41. Beim Anführer des Zuges ist der Contour seines Rockes vom Gürtel abwärts nicht sichtbar, ebenso ein Theil des Hammers. Der untere Theil vom Nimbus Christi wird durch den Querbalken des Kreuzes verdeckt. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 45 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 k. London, Sammlung Malcolm.

34* (43). Variante 2. Wie 41. Simon von Kyrene ist bärtig, der Knüttel im Hintergrunde hat Stacheln. Der Nimbus Christi wie bei 42. Einfassung. 64 : 43 mm. Bl.

(44). Variante 3. Wie 41. 58 : 40 mm. P. II. 217. 52.

Dies mir unbekannte Blättchen könnte mit 41 oder 42 identisch sein, aber nicht mit 43, weil Passavant den Simon von Kyrene ausdrücklich als Jüngling anführt.

35* (45). Die Entkleidung. Der dornengekrönte Heiland ist nach rechts gewendet und wird von einem links stehenden Krieger gehalten, wäh-

---

[11]) Das Wasserzeichen eines schmalen Ochsenkopfes mit Stange ist zum Theil sichtbar und hat die Form jenes Ochsenkopfes, wie er zuweilen beim Meister mit den Bandrollen vorkommt.

[12]) In einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg (Clm. 14 937).

rend ihm ein rechts stehender Knecht den Rock auszieht. Zwischen den Beinen des letzteren liegt das Kreuz am Boden. Rechts erscheinen Maria und Johannes, links noch zwei Knechte. Von den vier Schergen ist nur der mit der Kapuze über Christi Haupt bartlos. Im Vordergrund liegen drei Nägel und der Hammer. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf.

(46). Variante 1. Gegenseitig zu 45. Christus hat ein Strahlenkreuz im Nimbus. 61 : 46 mm. Bl. [18]). Weig. u. Zest. II. 395. 474.

Leider sah ich das Blättchen schon vor Jahren (1884), ehe ich die Folgen in Darmstadt und Nürnberg kannte. Nach meinen damals genommenen Notizen sind die Contouren sehr dick und unsauber, der Druck schwarz. Die Schattenpartien enthalten kurze Querschraffirungen und die Arbeit rührt vielleicht nur von einem Gesellen der Werkstatt des Meisters her.

36* (47). Die Kreuzigung. Der dornengekrönte Heiland liegt mit dem Haupt nach rechts gewendet auf dem Kreuz. Zwei bartlose Schergen sind beschäftigt, seine Hände an's Kreuz zu nageln. Hinter dem rechts knieenden Knecht erscheinen zwei bärtige Juden mit spitzen Hüten, von denen der eine den Minuskeltitulus in der Linken hält. Im Vordergrund liegt rechts der Rock Christi, links ein Nagel. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 19. 35.

37* (48). Variante 1. Gegenseitig zu 47. Der Daumen des Juden im Hintergrunde links, welcher den Titulus hält, steht nicht auf dem r, sondern zwischen i und n. Am Boden sind Grasbüschel hinzugefügt. Einfassung. 59 : 39 mm. Einf.

38* (49). Die Soldaten würfeln um Christi Kleider. Zwei Krieger knieen würfelnd hinter dem Rock Christi, der vorn am Boden liegt. Zwei andere stehen hinter ihnen, der links mit einer Hellebarde, der rechts die linke Hand auf die Schulter seines knieenden Kameraden legend. Auf dem Rock liegen drei Würfel und vorn rechts der Hammer. Alle vier Soldaten sind bärtig und tragen verschiedenartige Kopfbedeckungen. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

39* (50). Christus am Kreuz. Der Heiland hängt mit Schapel und Lendentuch etwas gegen links gewendet am Kreuz. Links steht Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, rechts Johannes mit gefalteten Händen. Der Fuss des Kreuzes ist von Holzpflöcken umgeben. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zur Copie Lehrs, Kat. 19. 36.

In der Kgl. Bibliothek zu Bamberg findet sich eine Holzschnitt-Copie mit doppelter Einfassung, bei welcher Maria und Johannes Strahlen in den Nimben haben. 60 : 42 mm. Einf. Das Blättchen scheint aus einem gedruckten Buch zu stammen, denn es trägt über der Darstellung drei Schriftzeilen: Jesus Nazarenus rex iudeorū, denselben Titulus hebräisch und noch einmal mit deutschen Buchstaben.

[18]) Der colorirte Abdruck der Weigeliana ist ringsum ergänzt, so dass man nicht weiss, ob eine Einfassung vorhanden war oder nicht.

(51). Variante 1. Wie 50. Die Rippen Christi sind markirt, und der Kopf des Nagels, welcher seine Füsse durchbohrt, ist nach links statt nach oben gerichtet. Einfassung. 58:38 mm. Einf. 64:44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 l. Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. VI. Nr. 12. München, Cab.

(52). Variante 2. Wie 50. 58:40 mm. P. II. 217. 53. Vielleicht identisch mit 50 oder 51.

Eine dritte Variante in Dresden mit Hinzufügung eines die Darstellung umrahmenden Portals (P. II. 221. 81) habe ich bei den Blättchen der Portal-Folge im Katalog des Germanischen Museums p. 13 unter a aufgeführt. Die Composition stimmt mit Nr. 50 überein, doch sind die Rippen Christi wie bei Nr. 51 markirt und die Holzmaserung am Kreuz hinzugefügt, dessen Stamm sich noch über den Nimbus des Heilands erhebt.

(53). Die Beweinung Christi. Der todte Heiland liegt mit gekreuzten Händen auf dem Schooss der Maria. Links sitzt Johannes und stützt das Haupt Christi, rechts Magdalena mit der Salbenbüchse und das Haupt mit einem Tuch bedeckt. Am Boden liegen drei Nägel, und hinter Maria ragt das Kreuz, dessen Stamm die Einfassung oben überschreitet. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 45 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 m. London, Sammlung Malcolm.

Original zur Copie Lehrs, Kat. 19. 38. [14]).

40* (54). Die Grablegung. Der Leichnam wird, in ein Tuch gehüllt, von Joseph von Arimathia und Nikodemus, zwei bärtigen Greisen, in den schräg stehenden Sarkophag gelegt. Rechts hinter demselben stehen die drei Marien, in der Mitte Maria Magdalena mit langem Haar, die beiden anderen mit über den Kopf gezogenem Mantel. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zur Copie Lehrs, Kat. 20. 39.

(55). Variante 1. Gegenseitig zu 54. Bei der zuäusserst links stehenden hl. Frau sind nicht beide Hände sichtbar, sondern nur die linke. Die Hand Christi ist unter dem Bahrtuch verborgen. Einfassung. 57 : 38 mm. Einf. 65 : 44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 n. Lichtdruck bei Schmidt Inkunabeln, Taf. VI. Nr. 13. London, Sammlung Malcolm. München, Cab.

41* (56). Variante 2. Wie 54. Bei der ganz rechts stehenden hl. Frau ist nur die rechte Hand sichtbar. Die Hand Christi ist unter dem Bahrtuch verborgen. Am Boden Grasbüschel. Einfassung. 61 : 41 mm. Einf.

42* (57). Die Höllenfahrt. Der Heiland im Mantel mit der Siegesfahne im rechten Arm, steht links auf dem überwundenen Satan und erlöst das erste Menschenpaar aus dem gähnenden Höllenrachen, in dessen Tiefe man noch drei Köpfe sieht. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 20. 40.

(58). Variante 1. Gegenseitig zu 57. Rechts vor dem grossen Schweinshauer im Unterkiefer des Höllenrachens sind noch vier Zähne angegeben. Der linke Fuss Christi überschreitet nicht den unteren Contour des Armes vom Dämon. Ohne Einfassung. 62 : 41 mm. Pl. Lehrs, Kat. p. 15. Anm. 3. Schmidt, Inkunabeln, Nr. 17. Lichtdruck ebenda Taf. VIII. Nr. 17. München,

---

[14]) Das eigentliche Original ohne Einfassung fehlt in der Darmstädter Folge.

Cab. Von 59 unterscheidet sich dieser Stich in denselben Punkten wie 57, sowie auch dadurch, dass die Behaarung am Oberkiefer des Höllenrachens nicht nach links abwärts, sondern ziemlich senkrecht läuft.

(59). Variante 2. Gegenseitig zu 57. Rechts neben Adam erscheint ein bärtiger Kopf im Höllenrachen an Stelle des auf den beiden anderen Varianten (57 u. 58) befindlichen weiblichen Kopfes. Das Kreuz auf dem Fahnenstock ist nicht vollständig sichtbar. Einfassung. 58:38 mm. Einf. 65:44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15 o. London, Sammlung Malcolm.

43* (60). Die Auferstehung. Der Heiland steigt nach links gewendet, nur mit einem Mantel bekleidet, aus dem Grabe. Er hält in der Linken die Siegesfahne und ertheilt mit der Rechten den Segen. Vier Krieger umgeben den schräg gestellten Sarkophag. Einer von ihnen links im Vordergrunde, mit einem Schild bewaffnet, scheint zu erwachen. Der ihm gegenüber sitzende Wächter hält in der Linken eine Streitaxt. Ohne Einfassung. 60:40 mm. Pl.

Original zur gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 20. 41.

(61). Variante 1. Wie 60, ohne die Löcher am Visier des links ruhenden Schergen und mit Hinzufügung eines Krummsäbels an seiner linken Seite. Das Kreuz auf dem Fahnenstock ist nicht ganz sichtbar. Einfassung. 58:38 mm. Einf. 65:44 mm. Pl. Weig. u. Zest. II. 346. 418. 3. Lehrs, Kat. 15 p. London, Sammlung Malcolm. Zwei Exemplare.

44* (62). Die drei Marien am Grabe. Auf dem Deckel des schräg stehenden Sarkophages sitzt links der Engel in langem Gewande und erhebt die Linke gegen die drei hl. Frauen, welche mit Kopftüchern und Salbenbüchsen rechts hinter dem Grabe erscheinen. Ohne Einfassung. 60:40 mm. Pl.

(63). Christus erscheint der Magdalena. Der Heiland in hemdartigem Gewand ist nach rechts gewendet und hält in der Rechten den Spaten, während er die Linke erhebt. Rechts kniet Magdalena, das Haupt mit einem Tuch bedeckt. Vor ihr steht die Salbenbüchse am Boden. Im Hintergrunde der Gartenzaun und ausserhalb desselben ein belaubter Baum. Ueber Christi Haupt schwebt eine leere Bandrolle. Ohne Einfassung. 60:40 mm. Pl. Lehrs, Kat. p. 15. Anm. 4. Dresden, Sammlung Friedrich August II.

Original zur Copie Lehrs, Kat. 20. 42.

(64). Variante 1. Gegenseitig zu 63. Ohne die Schraffirung am Boden, aber mit Hinzufügung von fünf Pflanzen auf demselben. Der Baum im Hintergrunde ist kahl. Einfassung. 59:38 mm. Einf. 65:45 mm. Pl. P. III. 503. 2. Lehrs, Kat. 15. 16. Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. VI. Nr. 10. Heliogravüre im Kat. des Germ. Mus. Taf. III. 4. München, Cab. Nürnberg.

(65). Christus in Emmaus [15]. 58:40 mm. P. II. 217. 54. Willshire, Cat. II. 69. G. 42. London.

45* (66). Christus erscheint den Jüngern. Der Heiland steht ein wenig gegen links gewendet im Mantel, die Siegesfahne in der Linken und ertheilt mit der Rechten den Segen. Vierzehn (!) Jünger umgeben ihn, und

---

[15]) Diese Darstellung ist mir nur aus Passavant's und Willshire's Beschreibungen bekannt.

zwar sieben zur Linken, von denen der vorderste auf einer Bank sitzt, und sieben zur Rechten. Ohne Einfassung. 60 : 40 mm. Pl.

(67). Variante 1. Wie 66. Mit Hinzufügung eines Kreuzes auf der Fahne. Das Kreuz auf dem Stock derselben ist oben nicht ganz sichtbar. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 15q. London, Sammlung Malcolm.

46* (68). Der Unglaube des Thomas. Der Heiland im Mantel, die Siegesfahne in der Rechten, steht links und legt zwei Finger der rechten Hand des knieenden Thomas in seine Seitenwunde. Ueber dem Haupt des Jüngers schweben zwei leere Spruchbänder. Ohne Einfassung. 60 : 39 mm. Pl. In die Bandrolle über Thomas sind mit rother Schrift die Worte: dn̄s me⁹ und deus me⁹ eingetragen.

(69). Variante 1. Gegenseitig zu 68. Der Heiland legt die linke Hand des Thomas in seine Seitenwunde, und über jeder der beiden Figuren schwebt ein leeres Spruchband. Ohne Einfassung und Bodenangabe. 60 : 40 mm. Pl. Lehrs, Kat. p. 16. Anm. 1. Wien, Albertina.

(70). Variante 2. Gegenseitig zu 68. Der Heiland legt aber trotzdem die rechte Hand des Thomas, und zwar nur einen Finger in die Seitenwunde. Die Angabe der einzelnen Rippen Christi fehlt. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 45 mm. Pl. P. III. 503. 1. Lehrs, Kat. 16. 17. Heliogravüre ebenda Tf. III. 5. Nürnberg.

(71). Die Himmelfahrt. Der Heiland, von dem man nur noch die Füsse und einen Theil des Gewandes sieht, verschwindet in den Wolken. Links kniet Maria mit fünf Jüngern, rechts Johannes mit den sechs übrigen. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 66 : 45 mm. Pl. P. III. 503. 4. Lehrs, Kat. 16. 18. London, Sammlung Malcolm. Nürnberg.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 20. 43.

(72). Die Ausgiessung des hl. Geistes. Maria sitzt mit über der Brust gekreuzten Händen in der Mitte umgeben von den Aposteln, deren sich je vier zu ihrer Linken und Rechten befinden. Drei andere sitzen vorn auf Bänken: zwei links und einer rechts. Von oben schwebt die sehr grosse Taube des hl. Geistes aus einer Strahlenglorie herab. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 64 : 44 mm. Pl. Lehrs, Kat. 16r. London, Sammlung Malcolm.

Original zu der gegenseitigen Copie Lehrs, Kat. 20. 44.

47* (73). Das jüngste Gericht. Der Heiland, nur mit einem Mantel bekleidet, thront mit ausgebreiteten Armen ein wenig nach links gewendet auf dem Regenbogen. Von seinem Haupt gehen Lilie und Schwert aus. Links kniet Maria mit über den Kopf gezogenem Mantel, rechts Johannes Bapt. in langem Rock, beide betend. Unten sieht man sechs Todte aus ihren Gräbern steigen. Ohne Einfassung. 60 : 39 mm. Pl.

Original zur Copie Lehrs, Kat. 20. 45.

Besondere Kennzeichen gerade dieser Varianten sind folgende: Der Nimbus Christi hat einen Doppelrand und die Schwertspitze wird vom Plattenrand abgeschnitten. Der Heiland thront nur auf einem [16]) Regenbogen. Der Stich

[16]) Ob dies in der That der Fall ist, kann man in Darmstadt leider nicht

weicht übrigens in denselben Punkten von der Nürnberger Copie ab wie die Variante 75.

48* (74). Variante 1. Wie 73. Ohne die Wundmale Christi, dessen Nimbus nur einen einfachen Rand hat. Der Regenbogen ist doppelt und die Schwertspitze sichtbar. Christus und Johannes Bapt. haben keine Stirnfalten. Ohne Einfassung. 60 : 39 mm. Bl. : Pl.

Diese kräftiger als 73 behandelte Variante, an welcher die linke untere Ecke fehlt, stammt aus demselben Manuscript wie Nr. 49, 50, 54, 57—59, 60—64, 66, 68 und 69. Wie jene Blättchen ist sie mit Zinnober, Gelb und Saftgrün colorirt, auf Pergament geklebt und von einem breiten blau und roth gemalten Zierrahmen umgeben.

(75). Variante 2. Wie 73. Der Regenbogen ist doppelt. Die Stirnfalten bei Christus und Johannes fehlen. Einfassung. 58 : 38 mm. Einf. 65 : 44 mm. Pl. Weig. u. Zest. II. 346. 418. 4. Lehrs, Kat. 16s. London, Sammlung Malcolm. Zwei Exemplare.

(76). Variante 3. Wie 73. 58 : 40 mm. P. II. 217. 55.

Passavant erwähnt nur fünf Auferstehende, sonst könnte das mir unbekannte Blättchen mit einer der anderen Varianten, namentlich mit 75 identisch sein.

Ausser den vorstehend beschriebenen 36 Darstellungen aus dem Leben Christi finden sich in der Nürnberger Copien-Folge noch vier andere, zu welchen bis jetzt die entsprechenden Originale fehlen. Es sind dies: die Verkündigung [17]), die Geburt, der zwölfjährige Jesus im Tempel und die Kreuzabnahme [18]). Eine einundvierzigste Darstellung: den Kindermord mit der Flucht nach Aegypten im Hintergrunde, enthält das Horologium devotionis in einer Ausgabe o. O. u. J. der Dresdener Bibliothek (Theol. cath. A. 660). Auch diesem Schrotschnitt lag sicherlich ein Stich des Erasmus-Meisters zu Grunde.

Die grösste Anzahl von Blättern dieser Folge enthält die Variante ohne Einfassung in Darmstadt. Es sind 30 Stiche, welche auf die Pergamentblätter eines zerschnittenenen Manuscriptes geklebt, auf der Rückseite

---

mit Bestimmtheit feststellen, da der Stich innerhalb des Plattenrandes silhouettirt ist. Wahrscheinlich sind die fehlenden Nimben bei Maria und Johannes, sowie der zweite Regenbogen nur abgeschnitten.

[17]) Das gegenseitige Original der Verkündigung fand ich, unten stark verschnitten, im Mai 1888 bei Artaria in Wien. Es stammt aus der Sammlung Sotzmann (Leipzig 1861), wo es für 10 Ngr. verkauft wurde. Artaria bot es für 90 Mk. dem Dresdener Cabinet an. Der Stich gehört nicht in die oben beschriebene Folge, da er von drei an den Ecken nicht mit einander verbundenen Einfassungslinien umrahmt wird.

[18]) Umgekehrt fehlen in der Reihe der Copien 13 Compositionen: Jesus bei Simon, die Fusswaschung, das Gebet am Oelberg, die zu Boden fallenden Schergen, Christus vor Caiphas, vor Pilatus, die Kreuztragung, die Entkleidung, die Soldaten würfeln um Christi Kleider, die drei Marien am Grabe, Christus in Emmaus, Christus erscheint den Jüngern, der Unglaube des Thomas.

lateinischen Text und unter der Darstellung eine zum Theil abgeschnittene Schriftzeile mit rothen oder blauen Initialen tragen. Die Blättchen sind mit dünnen Farben (Zinnober, Braun, Grün und Gelb) colorirt. — Der zweiten Variante ohne Einfassung gehört in Darmstadt nur ein Blatt (Nr. 48) an, das aus einem anderen Manuscript zu stammen scheint. — Endlich finden sich daselbst neun Blatt der dritten Variante mit Einfassung aus einem niederdeutschen Manuscript. Dieselben sind ebenfalls auf Pergament geklebt und sehr sorgfältig nach Art von Miniaturen mit dickeren Farben (Zinnober, Grün, Gelb, Violett, Braun, Blau und Spuren von Gold) illuminirt. Jede Darstellung ist ausserdem von einem goldenen Rahmen umschlossen. Diese Folge scheint in der Zeichnung etwas besser, als jene bei Mr. Malcolm, was jedoch wegen des dicken Farbenauftrags schwer zu entscheiden ist.

In der Sammlung Malcolm zu London befinden sich siebzehn Blatt der vierten Variante mit Einfassung. Davon stammen fünfzehn mit breiten Rändern und einem gleichmässigen Colorit von Gelb, Braun, Karmin, Lichtgrün und Fleischfarbe aus einem wahrscheinlich oberdeutschen Manuscript, da zwei von ihnen je zwei Schriftzeilen von einer oberdeutschen Hand des 15. Jahrhunderts auf der Rückseite tragen. Mr. Malcolm erwarb sie von Amsler und Ruthardt. Vier weitere Blättchen derselben Variante (dabei zwei Doubletten: Nr. 61 und 75) erstand er 1885 durch Delisle auf der Auction Eugen Felix in Berlin. Dieselben stammen aus der Weigeliana und befanden sich 1872—1884 in der Sammlung Felix[19]). Sie sind mit denselben, nur etwas mehr verblassten Farben colorirt, wie die Blätter mit breitem Rand in der Sammlung Malcolm, gehören aber nicht, wie Weigel[20]) glaubt, zu der von Passavant (II. 216. 50—55) beschriebenen Variante derselben Folge. Die Beschreibungen der beiden hier wie dort vorkommenden Scenen: Christus am Oelberg und Jüngstes Gericht, weichen von den Compositionen 1 und 4 der Weigel'schen Folge ab.

Das Germanische Museum in Nürnberg bewahrt vier Blatt derselben Variante mit Einfassung, welche sich in der Sammlung Malcolm befindet, und zwar drei dort fehlende Darstellungen. Passavant beschreibt sie Bd. III. 503. 1—4. Vergl. meinen Katalog p. 16. Aus ebenderselben Variante besitzt das Cabinet in München sechs Blatt, von denen drei (Gebet am Oelberg, Christus vor Pilatus und Grablegung) sich auch in der Sammlung Malcolm, ein viertes (Christus erscheint der Magdalena) auch in Nürnberg befinden. Die Hof- und Staatsbibliothek in München bewahrt eine Doublette des fünften Blättchens (Ecce homo). Passavant hat nur eines (Christus am Oelberg) Bd. II. 218. 62 beschrieben, alle sechs sind in meinem Nürnberger Katalog erwähnt und in Schmidt's Inkunabeln (Nr. 8—13) abgebildet. Ebenda ist auch unter Nr. 17 eine im Münchener Cabinet befindliche Variante der Höllenfahrt ohne Einfassung reproducirt. — Aus der gleichen

[19]) Sie brachten 1872 auf der Auction T. O. Weigel (Kat. 418) 30 Thl. 15 Ngr. und 1885 auf der Auction Felix (Kat. 269) 200 Mk.

[20]) Weig. u. Zest. II. 345. 418.

Variante ohne Einfassung sah ich ferner ein Blatt (Thomas' Unglauben) in der Albertina zu Wien, und ein zweites (Christus und Magdalena) in der Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden[21]. Sehr merkwürdig ist bei diesem letzteren Stich (Nr. 63) der Umstand, dass er von einem Rahmen aus zwei an den Ecken durch Querstriche verbundenen Einfassungslinien umgeben ist, der aber, wie es scheint, von einer besonderen Platte gedruckt wurde. Da der Rahmen etwas verschnitten ist, sieht man nur die innere Einfassung (66 : 42 mm) ganz. Sie ist jedoch nicht etwa mit Tinte hinzugefügt, sondern offenbar gedruckt, und ich halte es für wahrscheinlich, dass der Erasmus-Meister einige Exemplare der Folge ohne Einfassung nachträglich[22] mit solchen immer von derselben Platte druckbaren Rahmen versah. Die Nürnberger Copien in ähnlichem Rahmen wären dann jedenfalls nach dieser Folge gefertigt, von der sich nur ein Blatt mit dem Rahmen erhalten hat. Sie zeigen auch, mit den dreissig Blättern in Darmstadt verglichen, geringere Abweichungen als von der Folge mit Einfassung.

Zur Zeit sind mir noch fremd, daher vorderhand in keine bestimmte Variante einzureihen:

a) Drei Blatt im British Museum. P. II. 216. 47—49. Willshire, Cat. II. 53. G. 5. Sie sind mit Roth, Schwarz und Gold colorirt und haben eine Einfassung.

b) Sechs Blatt, nach den Massen (58 : 40 mm.) vielleicht aus derselben Variante mit Einfassung. P. II. 216. 50—55. Sie sind gleichfalls colorirt und werden bereits von Passavant dem Stecher des hl. Erasmus zugeschrieben. Er fand sie in einem Manuscript der Sammlung Schreiber in Nürnberg. Ein Blatt davon (Christus in Emmaus) scheint identisch mit dem Stich Willshire, Cat. II. 69. G. 42 im British Museum.

Im Allgemeinen sind die Varianten mit Einfassung, namentlich die bei Mr. Malcolm befindlichen Blätter in der Behandlung einfacher, kräftiger contourirt und mit wenig Schattenangaben, während die letzteren bei den Varianten ohne Einfassung stärker und die Querschraffirungen häufiger angewendet sind.

49—50. Das Leben Christi. Zwei Blatt aus einer Folge von 43 Blatt. P. II. p. 184. Cop. und 269. 46—52. Willshire, Cat. II. 39. G. 3. Von dieser Folge gelangten 38 Blatt, welche aus einem Manuscript der Abtei St. Peter zu Gent stammten, durch die Kunsthändler Smith und Evans an das British Museum. Die beiden Händler erwarben dieselben 1845 auf der Auction Delbecq[23] zugleich mit den fünf übrigen, welche leider nicht in das British Museum kamen[24]. Die Folge ist entweder vom Erasmus-Meister selbst

---

[21]) Ein drittes (Einzug in Jerusalem) befindet sich in Brüssel. Vergl. Nr. 6.

[22]) Dass Darstellung und Rahmen nicht gleichzeitig gedruckt wurden, scheint mir daraus hervorzugehen, dass der Rahmen bei dem Dresdener Stich etwas schief über das Bild gedruckt ist.

[23]) Kat. Delbecq I. 15. und 17—58.

[24]) Es fehlen in London Nr. 23, 36, 44, 45, 50 des Kat. Delbecq.

oder doch in seiner Werkstatt gestochen, was ich nach den fünf mir aus eigener Anschauung bekannten Blättchen (Willshire 12, 27, 28, 31, 37) in Dresden und Darmstadt nicht mit Sicherheit zu entscheiden wage. In ersterem Falle dürfte ein Theil der Stiche als Vorbild für Meckenem's grosse Folge (P. II. 180. 21—73. Lehrs, Kat. d. Germ. M. 41. 223—272) gedient haben, in letzterem wenigstens nach denselben Originalen copirt sein wie Meckenem's Stiche. Keinesfalls können es, wie Passavant p. 184 glaubt, Copien nach der viel später gestochenen Folge Meckenem's sein. — Beinahe die Hälfte aller Blätter zeigt von jenen Meckenem's total verschiedene Compositionen, u. A. die Gefangennahme (Willshire 20), welche bei Meckenem gegenseitig nach dem Stich des Meisters E S B. 16 copirt ist. Es scheint sich somit meine im Kat. d. German. Mus. p. 50 bei Nr. 246 ausgesprochene Vermuthung zu bestätigen, dass Meckenem sein Leben Christi aus den Arbeiten verschiedener älterer Stecher zusammengestohlen habe.

49. Die Auferstehung. Willshire, Cat. II. 48. 31. Zwei Exemplare.

50. Die Ausgiessung des hl. Geistes. Willshire, Cat. II. 50. 37.

Beide Blättchen stammen aus demselben Manuscript, wie Nr. 48, 54, 57—64, 66, 68 und 69. Sie sind wie jene auf Pergament geklebt, mit Zinnober, Gelb, Saftgrün, Nr. 50 auch mit Violett colorirt und von einem breiten blau und roth gemalten Zierrahmen umgeben. Ein zweiter geringerer Abdruck von Nr. 49 ist nur mit Roth und Gelb illuminirt. Die von Willshire nach den Londoner Exemplaren citirten eingestochenen Unterschriften: resurectio domini und penthe costes sind in Darmstadt abgeschnitten.

51.* Christus am Kreuz. Variante 1 von Blatt 5 [25]) der grösseren Passion Christi. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 22. 68—71, ohne die Beinschienen des ganz rechts stehenden Kriegers und ohne Markirung der Rippen Christi. Das Kreuz im Nimbus reicht nicht bis an den Rand desselben und der obere Arm besteht nicht aus drei, sondern aus fünf Linien. Der Fuss des Kreuzstammes wird nicht von den Pflöcken verdeckt, sondern steht darauf. (77 : 55 mm. Bl.) Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 22. Anm. 1 a.

Der Stich ist auf ein Blatt aus einem Manuscript geklebt, mit Blau, Grün, Gelb, Zinnober, Karmin, Grau und Fleischfarbe illuminirt und von einer rothen Bordüre umgeben. Die dicke Bemalung verdeckt den Plattenrand und erschwert auch die Feststellung der Abweichungen von den Varianten in Nürnberg und München [26]) Lehrs, Kat. 22. 70 und 22. Anm. 1 b.

52.* Christus in der Kelter. Lehrs, Kat. 63. 3. Colorirt mit Zinnober, Braun, Grün, Gelb und Violett [27]).

53.* Der Schmerzensmann zwischen zwei Engeln im Grabe stehend. Der Heiland mit Schapel, Kreuz- und Scheibennimbus steht, ein

---

[25]) P. III. 502. 18. Lehrs, Kat. 22. 70.

[26]) Ein Lichtdruck danach bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. V. Nr. 7.

[27]) Eine in meinem Nürnberger Katalog nicht erwähnte Teigdruckcopie in einem Laubwerkrahmen auf dunkelrothem Grund mit blauer Einfassung (106 : 80 mm. Bl.) fand ich neuerdings im Münchener Cabinet.

wenig gegen links gewendet, bis an die Hüften sichtbar im Sarkophag und zeigt seine Wundmale. Zwei Engel, die neben den Schultern Christi erscheinen, halten seinen Mantel auseinander. Der links hält einen Lilienstengel in der Linken, der rechts in der Rechten ein Schwert. Beide haben Stirnbänder und Scheibennimben. Einfassung, die links und rechts von der Darstellung überschritten wird. 72 : 50 mm. Einf. 74 : 53 mm. Pl. Unbeschrieben.

Mit Zinnober, Braun, Lackgrün, Gelb, Violett und Fleischfarbe colorirt und von einem rothen Rahmen umgeben. Der Stich stammt, wie es scheint, aus demselben Manuscript wie Nr. 2—8. — Eine etwas bessere, ebenfalls unbeschriebene Variante befindet sich im Dresdener Cabinet. Der Nimbus Christi hat daselbst keinen doppelten, sondern nur einen einfachen Rand, der Sarkophag ist nicht etwas von links her verkürzt, sondern ganz von vorn gesehen und die Einfassung fehlt. Der uncolorirte Stich fand 1879 bei der Auction Drugulin [28]) und 1884 bei Börner's XXXVII. Auction [29]) keinen Käufer und wurde im Juni 1887 für 70 Mark vom Dresdener Cabinet erworben.

54.* Das Monogramm Jesu. Unten steht in einem strahlenden Kreise das Monogramm Jesu i h s umgeben von vier kleineren Medaillons mit den Evangelistensymbolen (oben Johannes und Matthäus, unten Marcus und Lucas). Die letzteren umschliesst ein grösserer Doppelkreis, auf dem sich oben der Heiland am Kreuz erhebt. Darüber schwebt die Taube des hl. Geistes und noch höher auf Wolken Gott Vater. Links knieen zehn weibliche, rechts etwa fünf männliche Heilige mit Scheibennimben auf Wolken und verehren betend die hl. Dreifaltigkeit. Ueber jeder der beiden Gruppen schwebt ein leeres Spruchband. 90 : 66 mm. Bl. Unbeschrieben. Der Stich ist silhouettirt und auf Pergament geklebt. Er trägt ein Colorit von Zinnober, Grün und Gelb und ist von einem ähnlichen Rahmen umgeben wie Nr. 48—50, 57—64, 66, 68, 69, welche aus demselben Manuscript stammen. In den grossen Kreis, der das hl. Monogramm und die Symbole umschliesst, sowie in beide Spruchbänder sind mit blauer Schrift niederdeutsche Minuskel-Legenden eingetragen.

55.* Die Madonna mit dem Apfel auf der Bank. Die hl. Jungfrau mit einem Stirnband im offenen Haar, sitzt ein wenig rechts gewendet auf einer gemauerten Bank und hält im linken Arm das Jesuskind, das mit der Rechten nach einem Apfel greift, welchen ihm die Mutter reicht. Hinter ihr erhebt sich bis zur Halshöhe eine Mauer, die aber nicht die ganze Breite der Darstellung einnimmt. Mutter und Kind haben Scheibennimben, letzteres mit eingefügtem Kreuz. Gemusterter Fussboden. Ein Rahmen aus zwei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien umschliesst die Darstellung. 67 : 47 mm. Einf. 71 : 51 mm Pl. Unbeschrieben.

Der Stich ist mit Zinnober, Blau, Gelb, Grün, Braun und Grau colorirt

---

[28]) Kat. Nr. 33.

[29]) Kat. Nr. 67.

und von einem rothen Rahmen umgeben. Er stammt wahrscheinlich aus demselben Manuscript wie Nr. 2—8, 53 und 56 in gleichen Rahmen.

56. Die sitzende Madonna mit dem Kinde von einem Engel verehrt. P. II. 269. 54. Willshire, Cat. II. 78. G. 64.

Passavant und Willshire beschreiben das Exemplar im British Museum aus den Sammlungen Delbecq und Delessert. Der Darmstädter Abdruck misst 72 : 50 mm. Einf. und 76 : 54 mm. Pl. Er ist mit Zinnober, Grün, Blau, Gelb, Braun und Grau colorirt und wie Nr. 2—8, 53 und 55 aus demselben Manuscript, von einem rothen Rahmen umgeben.

57.* Die Madonna mit dem Rosenkranz auf der Mondsichel. Gegenseitige Copie nach dem Meister E S. P. II. 55. 142 ohne die Strahlenglorie[30]) und mit Hinzufügung eines sehr kleinen Jesuskindes mit Kreuz- und Scheibennimbus, das, auf der rechten Hand der Mutter sitzend, mit den Perlen des Rosenkranzes spielt. 78 : 61 mm. Bl. : Pl. Unbeschrieben.

Wie bei allen Copien des Erasmus-Meisters nach dem Meister E S liegt auch hier eine sehr frühe Arbeit des letzteren[31]) zu Grunde. — Der Stich hat unten in der Breite den vollen Plattenrand, die Figur ist jedoch vom Rasen aufwärts silhouettirt und auf ein Pergamentblatt geklebt, dessen Grund hinter der Darstellung blau gefärbt und um dieselben mit einem blau und rothen Zierrahmen versehen wurde[32]). Er ist mit Zinnober, Saftgrün, Blau, Gelb, Braun und Fleischfarbe colorirt und stammt aus demselben Manuscript wie Nr. 48—50, 57, 59—64, 66, 68, 69.

58.* Die Madonna auf der Mondsichel. Die hl. Jungfrau mit einer hohen Krone auf dem langen Haar, das Haupt von einem Scheibennimbus umschlossen, steht etwas gegen rechts gewendet auf der Mondsichel. Sie ist in einen Mantel gehüllt und trägt auf beiden Armen das nackte Jesuskind mit Kreuz und Scheibennimbus, dessen linkes Aermchen über den Arm der Mutter herabhängt. Die Mondsichel ruht auf dem mit verschiedenen Pflanzen bedeckten Rasen. 84 : 61 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der Stich ist silhouettirt und mit Zinnober, Grün und Gelb colorirt. Er stammt aus demselben Manuscript wie Nr. 48—50, 54, 57, 59—64, 66, 68, 69, ist ebenfalls auf Pergament geklebt und von einer ähnlichen Bordüre umgeben wie jene.

59.* St. Andreas. Gegenseitige Copie nach dem Meister der Berliner Passion B. X. 18. 17, ohne den Namen im Nimbus, der hier nur einen doppelten Rand hat und ohne die Credo-Stelle im Spruchband. Der Apostel zeigt nicht mit der Linken auf sein Kreuz, sondern nimmt den Mantel auf. Der Fussboden ist gequadert. 79 : 55 mm. Bl. Unbeschrieben. Die Figur ist ausser-

[30]) Das Fehlen derselben kann man, obgleich die Figur silhouettirt ist, an einigen neben dem Haar stehen gebliebenen Stellen constatiren.

[31]) Das Original, ebenfalls ein Unicum, befindet sich in der Sammlung des Grafen York von Wartenburg in Klein-Oels und stammt aus den Sammlungen Meyer-Hildburghausen, Endris und Chilpin.

[32]) Die Bemalung fand erst nach dem Aufkleben des Stiches statt, da das Blau des Grundes zuweilen in die Figur übergreift.

halb der Bandrolle silhouettirt, auf Pergament geklebt und von einem goldenen und rothen Rahmen umschlossen. Der Stich zeigt Spuren von grüner und rother Farbe und trägt auf der Rückseite 25 Zeilen eines niederdeutschen Gebetes an den Apostel. Er stammt aus derselben Handschrift wie Nr. 48 bis 50, 54, 57, 58, 60—64, 66, 68, 69. Heinecken scheint mehrere Blätter dieser Copien gekannt zu haben, denn er sagt von den Originalen (Neue Nachrichten I. 327. 169), dass es auch Abdrücke ohne Credo gebe, was sich nur auf die Copienfolge beziehen kann.

60—64. Christus, Maria und verschiedene Heilige. Fünf Blatt aus der Folge Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 13. 8—9. und p. 63—64. 1—5. Die hl. Personen tragen Scheibennimben, Christus mit eingefügtem Kreuz. Jede Darstellung ist von einem Portal von stillos phantastischer Architektur umrahmt.

60.* Der gute Hirt. Der Heiland schreitet nach links und trägt auf den Schultern das Lamm. 73 : 51 mm. Bl. Lehrs, Kat. 13. b. und 64. 1.

Der Stich zeigt Spuren von Grün und Blattgold. Er ist auf ein beschriebenes Pergamentblatt aus einem Manuscript geklebt. Ein golden und rother Rahmen umgiebt die Darstellung. Auf der Rückseite schwarze und rothe Buchstaben in Reihen unter einander.

Eine Variante ohne Portal in doppelter Einfassung und mit Hinzufügung eines Spruchbandes mit niederdeutscher (!!) Legende 62 : 64 mm. Einf. befindet sich im Berliner Cabinet. (P. II. 227. 119.)

61.* Die sitzende Madonna. Die hl. Jungfrau mit einer dreizinkigen Krone auf dem offenen Haar, sitzt etwas rechts gewendet auf einem grossen Kissen. Sie hält mit der Linken das nackte Jesuskind auf dem Schooss, das zur Mutter aufblickt, während sie sein rechtes Füsschen fasst. 73 : 50 mm. Bl. Lehrs, Kat. 64. 5.

Der Stich ist oben ein wenig verschnitten. Eine gegenseitige Holzschnitt-Copie findet sich im Lübecker Passional von 1478. Das Kind streckt dort die linke Hand gegen die Mutter, während es dieselbe im Stich zwischen die Beinchen legt. Die Krone der Maria hat fünf Zinken. Abbildung in »Die Holzschnitte des 14. und 15. Jahrh. im German. Museum« Taf. LVI. Vergl. Lehrs, Kat. p. 14. und 64.

62. St. Petrus. Willshire, Cat. II. 96. G. 113 B. und 98. G. 116. 5. Lehrs, Kat. 14 f. und 64. 2. Im British Museum finden sich zwei verschiedene Etats vor und nach der Ueberarbeitung der Platte, ersterer colorirt, letzterer uncolorirt. Das Darmstädter Exemplar scheint ein II. Etat.

63.* St. Andreas. Der bärtige Apostel ist von vorn gesehen und wendet den Kopf ein wenig nach links. Er hält mit der vom Mantel bedeckten Linken sein Schrägkreuz und in der Rechten ein Buch. Der Fussboden ist mit kleinen Fliesen gequadert. Unter den Füssen des Apostels steht sein Name: S9 andreas. 72 : 53 mm. Bl. Lehrs, Kat. 64. 3.

Eine gegenseitige Variante ohne Portal in einem Rahmen aus zwei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien findet sich in Berlin. 65 : 42 mm. Bl. Lehrs, Kat. 24. 3. Ebenda eine zweite gegenseitige Variante mit gestricheltem Rahmen 62 : 42 mm. Einf. aus der Sammlung v. Derschau.

64.* S. Magdalena. Die Heilige mit einem Kopftuch ist etwas gegen links gewendet und hält in der Linken die Salbenbüchse, während sie die Rechte mit dem Palmzweig auf den Leib legt. Rechts oben das Zeichen: 71:50 mm. Bl. Lehrs, Kat. 64. 4.

Der Raum zwischen Figur und Portal ist ausgeschnitten und das Pergament darunter mit Blau gedeckt. — Eine gegenseitige Holzschnitt-Copie im Lübecker Passional von 1478. Vergl. Nr. 61.

Diese fünf Blättchen stammen aus derselben Handschrift wie Nr. 48 bis 50, 54, 57—59, 66, 68, 69. Sie sind sämmtlich auf Pergament geklebt, mit Zinnober, Gelb und Saftgrün colorirt und (mit Ausnahme von Nr. 60) von breiten blau und roth gemalten Ornament-Rahmen umgeben. Bei Nr. 63 ist der Grund mit Blau gedeckt.

65.* St. Dominicus. Der Heilige mit einer Kappe steht links auf der Kanzel, zu der einige Stufen führen, und predigt. Rechts sitzen vier hl. Frauen mit Scheibennimben. Oben in der Mitte der Name dominic9, rechts die Bezeichnung: . Einfassung. 35:47 mm. Einf. Unbeschrieben.

66.* Die Stigmatisation des hl. Franciscus. Der Heilige kniet nach links gewendet am Boden und empfängt von dem mit sechs Seraphsflügeln über ihm schwebenden Crucifix die Stigmata. Ein Scheibennimbus umschliesst sein Haupt. Rechts hockt der schlummernde Gefährte Leo. Hinter demselben in der Ferne eine Kirche, links Wald. Die Darstellung ist oben und zu beiden Seiten, soweit die Luft reicht, von einem rhombisch gemusterten Rahmen umgeben. 68:48 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der Stich ist auf Pergament geklebt, mit Zinnober, Grün und Gelb colorirt und von einem ähnlichen gemalten Zierrahmen umgeben wie Nr. 48—50, 54, 57—64, 68 und 69 aus demselben Manuscript.

67.* Die Messe des hl. Gregor. Gegenseitige Variante von P. II. 233. 159. [33]) mit Hinzufügung von Franzen an der Altardecke, drei Buckeln am Fuss des Kelches, Poren im Schwamm und anderen kleinen Veränderungen. Einfassungslinie nur unten und auf der rechten Seite. 73:52 mm. Pl. Unbeschrieben.

Der Stich ist besser als die Variante in Berlin und München, hat breiten Rand und trägt auf allen vier Seiten handschriftlichen Text. Er stammt aus demselben Manuscript wie Nr. 116 vom Meister der Liebesgärten, Nr. 135—137 von Meckenem und die Dornenkrönung Nr. 144.

68. S. Agnes. 67:46 mm. Einf. 74:47 mm. Bl. B. X. 33. 63. P. II. 94. 66.

Auf Pergament geklebt, mit Zinnober, Grün, Gelb, Karmin colorirt und von einem ähnlichen Zierrahmen umschlossen wie Nr. 48—50, 54, 57—64,

[33]) Berlin, München Cabinet und Staatsbibliothek. Vergl. den Lichtdruck bei Schmidt, Inkunabeln, Taf. VIII. Nr. 21. Eine zweite Variante gleichseitig mit der in Darmstadt befindet sich in der Albertina zu Wien. Vergl. Zeitschr. f. bild. K. XXIII. p. 147, wo ich irrthümlich angegeben habe, dass auf dem Stich der Albertina der Fussboden gemustert, statt wie in München gequadert sei. Der Sachverhalt ist gerade umgekehrt, und der Buchstabe oben rechts ist ein n und kein u.

66 und 69 aus demselben Manuscript. Bartsch beschreibt das Exemplar der Albertina. Eine unbeschriebene gegenseitige Variante (73 : 52 mm. Pl) in Berlin stammt aus den Sammlungen Stengel und Nagler.

69.* SS. Catharina und Barbara. Die beiden hl. Frauen mit Scheibennimben und dreizinkigen Kronen auf dem langen Haar stehen in Mäntel gehüllt einander zugewandt. Catharina, zur Linken, stützt die Rechte auf ihr Rad, Barbara, zur Rechten, hält auf der vom Mantel bedeckten Linken den Thurm, auf den sie mit der anderen Hand zeigt. In der letzteren trägt sie zugleich die Märtyrerpalme. 71 : 49 mm. Bl. Unbeschrieben.

Colorirt mit Zinnober, Grün und Gelb, auf Pergament geklebt und von einem ähnlichen Zierrahmen umschlossen wie Nr. 48—50, 54, 57—64, 66, 68 und 69 aus demselben Manuscript.

Meister ∘E∘S∘

70. Die Verkündigung. P. II. 69. 3. Das Exemplar ist oben stark verschnitten. Dieser anmuthige Stich gehört zu den allerfrühesten Arbeiten des Meisters E S, dem ihn zuerst Frenzel [34]) nach dem Dresdener Exemplar zuschreibt. Da ihn Passavant wie alle ganz frühen Arbeiten des E S in das Werk des sogenannten »Meisters der Sibylle« versetzte, hielt ihn Willshire [35]) für unbeschrieben. Er sagt am Schluss seiner sehr ausführlichen Beschreibung: »This engraving is a fine example of the master and has not been described by either Bartsch or Passavant.« Passavant führt sogar den Abdruck im British Museum an, aber Darstellung, Typen und Faltenwurf sind bereits so charakteristisch für den Meister E S, dass es entschuldbar scheint, wenn Willshire das Blatt bei dem fabulösen »Meister der Sibylle« gar nicht suchte.

71.* Der gute Hirt. Der Heiland mit Strahlenkreuz- und Scheibennimbus schreitet in langem Gewande nach links zum Vordergrund. Er neigt das Haupt gegen die rechte Schulter und trägt mit beiden Händen auf den Achseln das Lamm. Am Boden Gras. In einer Einfassungslinie. Unbezeichnet. 61 : 41 mm. Einf. Unbeschrieben.

Dies Blättchen ist augenscheinlich eine frühe Arbeit des Meisters, etwa aus der Zeit seiner Ars moriendi. Bestätigt wird diese Datirung durch das Vorhandensein einer Copie vom Meister des hl. Erasmus [36]), der nur die frühesten Stiche des E S copirte. Der Stich ist auf ein Pergamentblatt aus einem Manuscript geklebt, und der weisse Grund vom Schreiber mit einem rothen Ornament überzogen. Er trägt ein Colorit von Grün, Gelb und Roth, unten eine Zeile und in verso 15 Zeilen lateinischen Text mit rothen Initialen.

72.* Der Schmerzensmann. Der dornengekrönte Heiland mit Strahlenkreuz- und Scheibennimbus steht, nur mit dem Lendentuch bekleidet, nach

---

[34]) Kunstblatt 1829, p. 64. und Naumann's Archiv I. 22. 2.

[35]) Cat. II. 159. H. 16.

[36]) Die Copie befindet sich in München und Wien (Hofbibl.). Sie unterscheidet sich vom Original durch das Fehlen der Strahlen im Nimbus Christi und durch Hinzufügung einer zweiten Einfassungslinie. 61 : 41 mm. Einf. P. II. 227. 118. Schmidt, Inkunabeln, Nr. 18. Lichtdruck ebenda, Taf. VIII.

rechts gewendet vor dem schräg gestellten Sarkophag und zeigt seine Hand- und Seitenwunden. Hinter dem Sarg das ägyptische Kreuz, Leiter, Schwammrohr, Säule, Lanze und Geissel. Auf dem gedielten Boden liegen Ruthe, Nägel, Zange, Hammer und die 30 Silberlinge. Einfassungslinie. Unbezeichnet. 68 : 47 mm. Einf. über 72 : 52 mm. Pl. Unbeschrieben.

Das Blättchen ist mit denselben Farben colorirt wie Nr. 71 und stammt aus derselben Pergamenthandschrift. Es trägt unten eine und auf der Rückseite 16 Zeilen Text. Das Gesicht Christi ist leider verrieben, der, übrigens unbedeutende, Stich kann aber nur eine ganz frühe Arbeit des Meisters E S sein [87]). Er stimmt wie der vorhergehende sehr genau mit dem von Bartsch unter den Anonymen beschriebenen hl. Antonius B. X. 26. 47. überein, welcher gleichfalls der Frühzeit des E S angehört.

73. Die Madonna mit dem Vogel auf dem Rasen sitzend. Naumann's Archiv XIII. p. 93. Photographie ebenda nach p. 98.

Dieser Stich ist meines Wissens der einzige, welcher bisher von allen im Darmstädter Cabinet befindlichen publicirt wurde. Bekanntlich ist die Darstellung mit weisser Farbe auf schwarzes Papier gedruckt, und zwar ist dieselbe in der unverkennbaren Absicht, sie nur so und nicht anders zu drucken, gestochen, da nicht die Schatten mit ihren Uebergängen zum Licht, sondern umgekehrt nur die beleuchteten Partien und die Contouren durch mit dem Grabstichel hervorgebrachte Linien und Schraffirungen markirt sind. Der Meister E S darf somit als der eigentliche Erfinder jener Gattung des Kunstdruckes, welche man »Clair-obscur« nennt, betrachtet werden und nicht Mair von Landshut, der seinen Blättern ein ähnliches Aussehen durch Abdrucken der Platten auf dunkel grundirtes Papier und Aufsetzen weisser Lichter mit dem Pinsel verlieh. — Zweck dieses Verfahrens war offenbar bei ihm wie beim Meister E S, jene weissgehöhten Zeichnungen zu imitiren, welche im 15. Jahrhundert besonders beliebt waren. Die sehr pastose weisse Druckfarbe lässt den Stich in der That wie eine weiss gehöhte Zeichnung erscheinen und R. Hoffmann entdeckte das den Ikonographen bis dahin unbekannte Blatt auch unter alten Handzeichnungen in Darmstadt und Basel. Ich selbst fand im Jahre 1881 einen dritten Abdruck unter den Handzeichnungen der Sammlung des Grafen Maltzan zu Militsch in Schlesien. — Obgleich man bisher kein zweites Specimen dieser eigenthümlichen Druckgattung kennt, ist es doch sehr wohl möglich, dass sich in den Handzeichnungs-Mappen der öffentlichen Cabinete noch hier und da ähnliche Blätter vorfinden. Sie gleichen in der That so sehr den gehöhten Zeichnungen, dass sie selbst ein geübtes Auge über ihren wahren Charakter zu täuschen vermögen.

Ob unser Stich, wie R. Hoffmann a. a. O. p. 95 vermuthet, auf einer Silberplatte ausgeführt sei, die, vorher geschwärzt, dem Künstler durch den Glanz der vertieften Taillen schon während der Arbeit die Wirkung des fer-

[87]) Auch von diesem Unicum findet sich eine gleichfalls unbeschriebene Copie in der Wiener Hofbibliothek. Am Kreuz ist der Titulus und unter der Geissel die drei Würfel hinzugefügt. Doppelte Einfassung. 72 : 51 mm. Einf.

tigen Abdrucks zeigte, mag dahingestellt bleiben. Möglich ist es immerhin. — Hoffmann weist auch auf die von Hymans in den »Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque Royale de Belgique« p. 19 besprochene, dem Darmstädter Stich sehr ähnliche hl. Dorothea von einem unbekannten Stecher hin, deren Reproductionsart der belgische Gelehrte treffend als »Negativen Druck« bezeichnet. Dort handelt es sich aber um einen mit der gewöhnlichen Buchdruckerpresse gedruckten Kupferstich, der nicht in der Absicht, ihn als Clair-obscur zu drucken, gestochen wurde, wie schon aus dem Umstand ersichtlich, dass die beschatteten Partien weiss erscheinen.

Der Darmstädter Abdruck ist achteckig ausgeschnitten.

74. Die Madonna mit dem spielenden Kinde, SS. Margaretha und Catharina. (Der grosse Hortus conclusus.) P. II. 56. 148. W. Weintraube ohne durchgehenden Stiel mit 32 Beeren. Es existirt eine Photographie nach dem Exemplar in Kopenhagen und eine Reproduction von der Autotype-Company (Nr. 326) nach dem Abdruck im British Museum.

75. Die Sibylle und Kaiser Augustus. Gegenseitige Copie nach dem Stich des Meisters E S. B. X. 37. 70. P. II. 68. 1. stark verkleinert und mit vielen Veränderungen in der Landschaft. Der Berg rechts mit der kleinen Capelle fehlt ganz, ebenso die Pflanzen vor den beiden Figuren und das Hündchen. Die Madonna erscheint in der Mitte und ist von einer grösseren Strahlenglorie umgeben, als im Original. 97 : 75 mm. Pl. B. X. 37. 71. P. II. 68. 2.

Passavant beschreibt diesen Stich nur nach Bartsch, dem das Exemplar der Albertina vorlag, vermuthet aber bereits, dass es keine Wiederholung, sondern nur eine Copie von fremder Hand nach dem grösseren Blatt sei, nach welchem er seinen »Meister der Sibylle« benannt hat. Die Arbeit ist roh, und der Darmstädter Abdruck unten bis an die Figuren silhouettirt, oben im Bogen ausgeschnitten und auf ein Pergamentblatt geklebt. Er trägt ein Colorit von Röthlichbraun, Saftgrün und Fleischfarbe.

76—77. Zwei Buchstaben aus dem Figuren-Alphabet. B. VI. 37. 94—109. und p. 50—51. und 180. 67. P. II. 46. 94—109. und p. 50—51.

76. Der Buchstabe 𝔥. B. VI. 38. 95. P. II. 48 h.

77. Der Buchstabe 𝔱. B. VI. 43. 109. P. II. 49 t. W. Breites gothisches 𝔭 mit der Blume.

Monogrammist b x g

78. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 28. 85. Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I. Bl. 2. Nr. 22. und bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter, Lfg. I. Bl. 5. Fig. 20. Moderner Abdruck.

Martin Schongauer.

(78a). Der Engel Gabriel. B. 1. Copie. Diese von Bartsch nach dem Exemplar der Albertina citirte, wie es scheint, neuere Copie unterscheidet sich vom Original in folgenden Punkten: Die Uebergänge der Schattenschraffirungen zum Licht auf der Bandrolle sind nicht durch kleine Horizontalstriche vermittelt, der Kranz des Engels berührt nicht seinen linken Flügel, und vom

rechten Flügel gehen oben drei einzelne Federn nach links abwärts, im Original nur zwei. 177 : 115 mm. Bl. Heinecken [38]) citirt zwei Copien des Engels und der hl. Jungfrau, jede 12 Z. 6 L. hoch und 4 Z. 2 L. breit (339 : 113 mm.). Bartsch erwähnt sie im Appendix [39]) und meint, der Engel sei wohl die von ihm beschriebene Copie, die Maria kenne er nicht, es sei aber klar, dass bei den Massen ein Druckfehler vorliegen müsse, denn eine Platte von 12 Z. 6 L. : 4 Z. 2 L. sei ausser aller Proportion. Da die von Heinecken angegebene Breite auf unsere Copie des Engels passt, hat Bartsch höchst wahrscheinlich Recht. Auch ich kenne nur die eine Copie in Berlin, Darmstadt, München und Wien, während mir wie Bartsch eine dazu passende Copie der Maria nie zu Gesicht gekommen ist.

79. Die Anbetung der Könige. B. 6. II. Etat mit der Jahreszahl 1482 [40]).

80. Die Flucht nach Aegypten. B. 7. W. Ochsenkopf mit Stange und Herz. 1875 auf der Auction Kalle für 285 Mk. erworben.

81. Die Taufe Christi. B. 8.

82—83. Die Passion. Zwei Blatt aus der Folge B. 9—20.

82. Christus vor Pilatus. B. 14.

83. Die Grablegung. B. 18. Zwei Exemplare.

(83a.)* Das Gebet am Oelberg. Gegenseitige Copie nach B. 9. aus vorstehender Folge ohne den Berg mit den Bäumen rechts hinter dem betenden Heiland. 93 : 69 mm. Einf. 96 : 72 mm. Pl. Unbeschrieben.

Schwache Radirung des 16. (?) Jahrhunderts.

84. Die Kreuztragung. B. 21.*

85—86. Die zwölf Apostel. Zwei Blatt aus der Folge B. 34—45.

85. St. Bartholomäus. B. 39.**

86. St. Thomas. B. 44.

87. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.* W. Profilkopf.

88. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. Copie nach B. 47. Bartsch, Anleitung zur Kupferstichkunde II. p. 58. P. II. 111. 47. Cop. [41]).

Man erkennt diese sehr genaue Copie mit Schongauer's Chiffre am Fehlen der drei kleinen Horizontalstriche unter der linken Achsel des mit der Keule zuschlagenden Dämons zu oberst links. Ferner hat der zweite Teufel von unten auf derselben Seite im Unterkiefer ausser dem grossen Schweinshauer noch sechs Zähne (je drei vor und hinter dem Hauer), während sich im Original nur drei und zwar vor dem Hauer finden. Endlich ist der Schwanz des Dämons links mit dem stacheligen Fischkörper nicht mehr vollständig sichtbar. 314 : 224 mm. Pl.

---

[38]) Neue Nachrichten I. 410. 2.

[39]) Bd. VI. 177. 2.

[40]) Vergl. Repertorium XI. 54. 15.

[41]) Heinecken (Neue Nachrichten I. 431. 7) scheint ebenfalls diese Copie zu meinen, obwohl er sie gegenseitig nennt, denn Nr. 8: »in der Stellung des Originals« d. h. gleichseitig ist offenbar die gegenseitige Copie B. 47. Cop. 2. ohne die Striche in der Luft. Wahrscheinlich hat er die Notizen verwechselt.

Der Stich gehört jedenfalls noch dem 15. Jahrhundert an, doch hat sich die Platte lange Zeit erhalten, wie die vielen Abdrücke auf modernem Papier, meist mit dem Wasserzeichen eines grossen bekrönten Wappens (z. B. Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M.) bezeugen. Im Städel'schen Institut befindet sich neben dem modernen Abdruck noch ein guter alter Druck mit dem Wasserzeichen der grossen Lilie.

89.* St. Antonius von Dämonen gepeinigt. Gegenseitige Copie nach B. 47 ohne die Horizontalstriche in der Luft und ohne die Felsen unten links. 99 : 83 mm. Pl. Unbeschrieben. Mittelmässige Arbeit.

90. St. Johannes Bapt. B. 54.*

91. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.** W. Dreiberg mit Kreuz. Ein zweites noch schöneres Exemplar ist leider verschnitten.

92. St. Laurentius. B. 56.* Remargirt und mit dem mir unbekannten Sammler-Stempel 𝔈 𝔚 weiss auf achteckigem schwarzen Grund.

93. Der Heiland krönt Maria. B. 72.

94. Der Stier des Lucas. B. 75. Aus der Folge der Evangelistensymbole. B. 73—76.

95. Die erste der klugen Jungfrauen. B. 77.* Beschnitten.

96. Der Auszug zum Markte. B. 88.* W. Ochsenkopf mit Stange und Stern.

97. Das Ornament mit der Eule. B. 108.*

98. Die Kupplerin (mit Schongauer's Monogramm). B. VI. 174. 15. und 180. 60. Vergl. Repertorium XI. 233. 6. Moderner Abdruck.

Die Sammlung besitzt ferner zwei neuere Fälschungen nach Schongauer, nämlich den Christus am Kreuz mit dem Monogramm S ✠ H B. VI. 391. 1. Vergl. Repertorium XII. 30. 16a. und die von Passavant (II. 138. 2.) im Appendix zu Wenzel von Olmütz beschriebene hl. Barbara. Der Frankfurter Ikonograph erkennt mit Recht in diesem Pasticcio eine moderne Radirung von abscheulicher Zeichnung und scheint nur übersehen zu haben, dass derselben Schongauer's hl. Barbara B. 63 zu Grunde lag. Die Bezeichnung W. MD. ist in betrügerischer Absicht daraufgesetzt. Brulliot [42]) möchte die Jahreszahl 1500 herauslesen. Er hält das Blatt zwar nicht für Wenzel's Arbeit, erklärt es aber für ein Werk des Stechers der Lautenschlägerin P. II. 136. 75. Jenes reizende Blatt ist jedoch unzweifelhaft von Wenzel von Olmütz gestochen und mit der barbarischen Barbara gar nicht zu vergleichen. Leider hat diese thörichte Zuschreibung in Nagler's Monogrammisten Bd. V. Nr. 1828 Aufnahme gefunden.

---

[42]) Dictionnaire II. Nr. 2752.

Antonio Federighi de' Tolomei,

ein Sienesischer Bildhauer des Quattrocento.

Von **August Schmarsow.**

Siena spielt in der Kunstgeschichte Italiens eine eigenthümliche Rolle. Die herrliche Stadt mit ihren Thürmen und Palästen, mit ihrer heiteren Natur und ihren liebenswürdigen Bewohnern schmeichelt sich unwillkürlich jedem Besucher ins Herz. Auch wer zu strengem Urtheil aufgelegt ist, lässt sich von dem gegenwärtigen Eindruck gefangen nehmen, und der völlig durchgebildete, kaum hier und da von modernen Zuthaten gestörte Charakter der »mittelalterlichen« Stadt erhöht in den Augen des Historikers die Bedeutung, die er ihr gern in der Vergangenheit beimisst. Selten vereinigt sich das Alterthümliche so ansprechend mit dem Schönen.

Siena versetzt uns frei und leicht so ganz in den Stil der Gothik wie kein anderer Ort Italiens. Selbst die Kirchen der Renaissance, die Häuserfassaden von klassischer Reinheit scheinen in ihren unverhüllten Backsteinmauern etwas von den besten Vorzügen der mittelalterlichen Baukunst bewahrt zu haben; sie fallen mit ihren schlanken Verhältnissen und ihrer luftigen Construction gar nicht heraus aus ihrer Umgebung von lauter Spitzbogen und Zinnenkränzen. Man stellt sich wohl vor, dies Sienesenvolk habe dort oben auf seiner Berghöhe, abgeschieden von Allem, was drunten in Toscana sonst geschah, nur e i n e Architektur gekannt und gepflegt durch die Jahrhunderte hin. Ja, man wundert sich kaum, dass heute noch so vortrefflich in diesem Stil gebaut wird, als wäre die Ueberlieferung niemals unterbrochen. Und doch bleiben vor dem kritischen Auge die Thatsachen nicht ganz so bestehen, wie man sie sich gern zurecht geschoben. Sowie man den Blick hinüberschweifen lässt zu den benachbarten Provinzen, bis nach Florenz und Rom, oder zum Apennin und ans Meer, so zeigen sich in der Kunstgeschichte Siena's die seltsamsten Contraste, und das Verhalten dieser einheitlichen, charakteristischen Stadt wird schwer verständlich, zu Zeiten gar doppelsinnig.

Unbewegliche Zurückgebliebenheit behauptet sich Jahrzehnte lang neben dem bedeutsamsten Fortschritt. Aber vielleicht sind es gerade diese Perioden einförmiger Stille, ruhigen Vegetirens, ohne energische Anläufe genialer Geister,

wo die reinsten Perlen der Schönheit gediehen sind? — Manchmal regt sich der Wunsch nach fühlbarem Aufschwung der Künste merklich genug. Die Beschlüsse der Behörden und Genossenschaften bekunden ihn offen. Hervorragende Meister von auswärts werden berufen, ausgezeichnete Leistungen von ihnen als Vorbild aufgestellt. Trotzdem rafft sich die heimische Kunst nicht aus langweiliger Selbstwiederholung auf, oder beweist bei der Nachahmung des Fremden nur die Schwäche der eigenen Kraft. Und daneben wieder überraschen hochbegabte Künstler, geborene Sienesen, durch unbegreifliche Kühnheit, finden überall einen Wirkungskreis und fernhin Anerkennung, ja, sie erscheinen auch unserer historischen Betrachtung wie räthselhafte Phänomene, so schnell und weit sind sie allen Zeitgenossen vorausgeeilt. Aber mischt sich nicht auch in ihnen jener Widerspruch, oft in einer und derselben Persönlichkeit? — Siena hat einen Maler wie Simone Martini, einen Bildhauer wie Jacopo della Quercia, und einen Baumeister wie Baldassare Peruzzi aufzuweisen! Und Quercia wird wohl nur desshalb für den Grössten unter ihnen gehalten, weil wir von den andern Beiden noch nicht so viel wissen, wie sie verdienten.

Auch das eben muss gestanden werden, um gerecht zu sein: die Kunstgeschichte Siena's ist noch etwas stiefmütterlich behandelt worden gegen das übrige Toscana. In der gangbaren Darstellung werden manche Lagunen gemalt, wo nur in der Specialforschung noch die Lücken klaffen. Die grossen Meister kommen uns vielfach nur desshalb so sprungweise fortgeschritten und zusammenhangslos vor, oder so unfruchtbar an ebenbürtigen Nachkommen, weil uns ihre Umgebung noch nicht hinreichend bekannt geworden. Jeder Zuwachs an greifbaren Persönlichkeiten, der zur Erklärung des durchgehenden Zusammenhangs beiträgt, ist ein Gewinn für die objective Geschichtschreibung, vorausgesetzt, dass diese Personen überhaupt der Betrachtung werth erscheinen.

Der Historiker muss ja, um übersichtlich zu bleiben, zusammenfassen und abtheilen; er wird immer gern die Gestalten um eine hervorragende Hauptfigur gruppiren, wird mit diesem Heros wohl gar einen Cultus treiben, um den Träger des Fortschritts möglichst klar herauszuheben. Aber er braucht auch wieder der Zwischenglieder, welche die Gruppen verbinden, braucht der Vermittlung zwischen den Höhepunkten und dem durchgehenden Zuge der Entwicklung. Ueberall da, wo ein persönlicher Zusammenhang zwischen einer Reihe von einzelnen Denkmälern nachgewiesen werden kann, da ist es auch möglich, durch einheitliche Charakteristik den erdrückenden Wust todter Beschreibung zu bewältigen, — da herrscht noch fühlbar organisches Leben, und die schlimmste Gefahr unserer eifrigen Specialarbeit, dass die Geschichte zum Katalog wird, ist glücklich beseitigt.

Diese Erwägungen drängen sich auf, wo es sich um ein historisches Verständniss der sienesischen Kunstentwicklung handelt. Der stete Hinblick auf Florenz — so heilsam für die Beurtheilung des bleibenden Werthes — lässt uns oft nicht zur Ruhe kommen, den eigenthümlichen Verhältnissen und Bedingungen Siena's gerecht zu werden. Wir klammern uns an das Wenige ersten Ranges, das den Vergleich aushält, und werfen alles Uebrige unverstanden bei Seite. Wir sollten eine Kunstgeschichte Siena's als Gegengewicht

daneben haben, wie von manchem andern ebenso selbstgewachsenen Kunstgebiet, damit der natürliche Zusammenhang nicht in Vergessenheit gerathe.

In diesem Sinne mag es hier versucht werden, unter den Quattrocentisten Siena's, die uns dem Namen oder einzelnen Werken nach bekannt sind, einen tüchtigen Künstler bestimmter zu charakterisiren als bisher, und dem grossen Vorgänger Michelangelo's, Jacopo della Quercia, wenigstens einen anerkennenswerthen Nachkommen in dem eigenen Jahrhundert an die Seite zu stellen: Antonio Federighi dei Tolomei.

Antonio Federighi ist ein vielseitiger Mann. Die verschiedenartige Thätigkeit, mit welcher er an den künstlerischen Unternehmungen seiner Vaterstadt oder der Nachbarschaft betheiligt war, wird erst jetzt allmählich aus Documenten erkannt, und wir lernen ihn aufrichtig werth schätzen, je mehr wir seinen Wegen nachgehen. Im Jahre 1444 erscheint er zum ersten Mal in den Acten der Domopera von Siena. Es handelt sich um die Ausführung eines Grabsteines für den Bischof Carlo Bartoli am Altar der Cappella S. Crescenzio, und man hat gemeint, schon hier gebühre wohl dem Antonio Federighi der Hauptantheil der Bildhauerarbeit. Die Zahlungsvermerke stellen jedoch sein Verhältniss zu den übrigen Künstlern und Handwerkern so bestimmt anders dar, dass widersprechende Vermuthungen erst ausreichender Begründung bedürften, um beachtet zu werden. Die Documente sagen, dass der Dom-Obermeister Pietro del Minella die Zeichnung des Monumentes geliefert und die Aufsicht über das Ganze führt. Die eigentliche Ausführung liegt vorwiegend in den Händen des Giuliano da Como, der 45 Tage arbeitet »per spianare e cavare e tabernacoli e la figura, a trapano e scarpelli sottigli« und mit 45 Liren bezahlt wird; ihm hilft Antonio Federighi, allerdings als selbständiger Meister, aber nur 25 Tage für 15 Lire, also weit geringere Bezahlung. Von ihnen rührt der marmorne Grabstein selbst her; die Uebrigen: Lorenzo d' Andrea, Francesco di Stefano, Giovanni Sabatelli und Castorio di Nanni arbeiten an dem Friese, der die Grabplatte einrahmt [1]). Dagegen wird Antonio Federighi im Jahre 1451, schon Capomaestro dell' Opera genannt, als ihm am 11. Mai der Auftrag zu Theil wird, nach der Zeichnung des Malers Nastagio di Guasparre eine Darstellung der Taufe auf einer Marmorplatte mit eingelegter Arbeit zu liefern, welche vor dem Haupteingang der Taufkirche unter dem Dom in den Fussboden eingelassen werden soll [2]). Diese Arbeit wird erst im Januar 1455 vollendet; denn schon im September 1451 berief die Baubehörde von Orvieto ihn als Dombaumeister in ihre Stadt. Als Nachfolger des Giovanni di Meuccio, den man wegen Nachlässigkeit cassirt hatte, ging er mit seinen Schülern Polimante d' Assisi und Vito di Marco Tedesco dorthin und begann eine rührige Thätigkeit. Im Frühjahr 1453 finden wir ihn mit sieben Gefährten in Carrara, um Marmor für den Dom von Orvieto zu besorgen, und im Herbst in Corneto. Neben seiner Leitung der baulichen Unternehmungen wurden ihm, wie

[1]) Milanesi, Documenti per la storia dell' arte Senese. Siena 1854—56. II. S. 223.

[2]) Doc. II. 266.

wir sehen werden, auch Sculpturwerke aufgetragen, die seine Meisterschaft ausser Zweifel setzen, und sein Letztes ist die Aufstellung einer Marmorfigur an einer Ecke der Domfassade, im September 1456, wo er nach Siena zurückkehrte [3]).

Seine Vaterstadt, mit der er seine guten Beziehungen auch in Orvieto nicht unterbrochen hatte, berief den geschätzten Künstler nun selbst zu ehrenvollen Aufträgen, und ernannte ihn dann zum Obermeister des Dombaues, dem die Aufsicht in allen von der Opera abhängigen Kunstangelegenheiten zustand. In dieser angesehenen Stellung behauptet er sich bis ins hohe Alter, vielleicht gar bis an seinen Tod im Jahre 1490, wenn auch gegen Ende dieser Zeit, wo er darauf hinweisen konnte, dass er 43 Jahre bei der Opera gewesen, in Giovanni di Stefano und Giacomo Cozzarelli gefährliche Concurrenten erwuchsen, die ihn wohl gar verdrängten [4]).

Als Architekt muss Antonio früh durch praktische Umsicht und künstlerische Vorzüge Vertrauen und Beifall erworben haben. Als Pius II. für seine Verwandtschaft in Siena die Familienloggia der Piccolomini zu erbauen beschloss, »per esercizj pubblici di lettere e di affari«, gab er 1460 dem Modell Federighi's vor dem des Lorenzo Vecchietta, der selbst damit nach Rom gegangen war, den Vorzug. Am 18. Mai 1462 wurde die erste Säule aufgerichtet und im folgenden Jahre, scheint es, der Bau vollendet [5]). Die Halle neben S. Martino, unweit des Familienpalastes gelegen, öffnet sich vorn in drei breiten Arcaden gegen die Strasse, in je einem Bogen an den Schmalseiten. Vier Säulen und vier Wandpfeiler tragen die drei Gewölbejoche, die eine schlichte Obermauer, zwischen einem dünnen Simsstreifen und einem ebenso bescheidenen Kranzgesims, einschliesst. An der Aussenseite des so entstehenden Frieses steht nur die Inschrift: PIVS II. PONT. MAX. GENTILIBVS SVIS. PICOLOMINEIS. Ueber den Ecksäulen hängen die Familienwappen, in den Zwickeln der Arcaden die Schilder des Papstes in flachem Relief, über denen je zwei fliegende Genien die dreifache Krone halten. Das Ganze wirkt einfach und schlicht; das Hauptabsehen des Erfinders ging offenbar dahin, die Halle möglichst licht und luftig zu gestalten, und über diesem Bestreben sind die Säulen und Bogen etwas zu schlank und leicht gerathen für den Oberbau mit der Wölbung, so dass Eisenstangen sie zusammenhalten müssen.

Federighi's Leitung war um 1460 auch der Bau des Pal. delle Papesse, jetzt Nerucci, vertraut, den Madonna Caterina, die Schwester Pius' II., nach dem Entwurf des Bernardo Rossellino errichten liess [6]). Im Auftrag der

---

[3]) Doc. II. 270 u. 437. »Quando fuit posita in locum suum quedam figura marmorea de novo facta per magistrum Antonium caput magistrum in angulo facciate.« Luzi, Duomo di Orvieto, p. 444—46, gibt nichts darüber an.

[4]) Er wurde wohl Nachfolger des Pietro del Minella, der 1444—55 als Capomaestro di bottega in den Acten vorkommt und 1458 gestorben ist. Vergl. dazu Milanesi, Sulla storia dell' Arte toscana. Siena 1873, p. 23, und Documenti II, p. 436.

[5]) Doc. II, p. 308. 321.

[6]) Sie muss am 1. Juni 1463 von der Signorie gemahnt werden, doch dem Federighi seine Auslagen und Mühewaltung in »Constructione ejus palatii« zu bezahlen.

Domopera arbeitete er jedoch in den nämlichen Jahren an der Erhöhung der offenen Capelle des Stadtpalastes zu Siena gegen den Markt zu. Der rechteckige Bau öffnet drei Seiten gegen die Piazza del Campo, während die vierte, von der Palastfront geschlossen, die Altarwand bildet. Die vier mächtigen Pfeiler sind, über einem Sockel von der Höhe der ringsum laufenden Brustwehr, durch ein energisches Gurtgesims mit vorspringenden Thiergestalten an den Ecken in zwei Stockwerke gegliedert, deren jedes an den Vorderseiten eine Nische mit Kleeblattbogen zur Aufnahme von Statuen enthält. Ein üppiges Capitell von doppelreihigem Blattwerk bekrönt diese wuchtigen Pfeiler der alten, 1378 vollendeten Capelle, welche durch die Weite der Bogenstellung und die stark betonte Horizontalgliederung die ausgesprochene Rückkehr der italienischen Spätgothik zur Bautradition der Antike verkündet. Von den zwölf Tabernakeln dieser Pfeiler waren sechs mit Apostelstatuen von Mariano d'Angelo Romanelli, Bartolommeo di Tommè, Matteo d'Ambrogio, Lando di Stefano und Giovanni di Cecco gefüllt worden (1377—1381) — meist biedere Goldschmiedsarbeiten in Stein, unbedeutend in der Auffassung, mangelhaft belebt in der Stellung, doch nicht ohne eine gewisse Derbheit und Breite, die zum Charakter des Ganzen passt. Giovanni di Cecco, als Dombaumeister, hatte auch die ursprüngliche Verbindung der einspringenden Pilaster, wahrscheinlich in dreigliedrigen Spitzbogen von sehr gedrückter Form, und ein spitz zulaufendes Ziegeldach vollendet. Dies sollte nun wieder beseitigt werden, Rundbogen und gerader Abschluss nach den Forderungen der Renaissance an die Stelle treten. Damit wurde Antonio Federighi beauftragt.

Offenbar rührt von ihm nicht allein das Kranzgesims her, wie man gewöhnlich angibt, sondern auch das ganze Obergeschoss, das Bögen und Wölbung einschliesst. Er erhöhte zunächst die Pfeiler durch einen kämpferartigen Aufsatz, der über dem verkröpften Capitell der einspringenden Pilaster die Bögen stelzt. Auf dieser schlankeren Grundlage erhebt sich dann ein drittes Geschoss der Pfeiler mit einem Sockel, der an den Vorderpfeilern mit gekreuzten Füllhörnern oder volutenartigem Blattwerk geschmückt ist, die sich konsolenartig unter das zarte Gurtgesims legen. Kannellirte Eckpilaster mit geradem Sturze, wiederum sorglich verziert, umrahmen die rundbogige Nische, deren Wölbung mit einer abwärts gekehrten Muschel ausgelegt ist. Ueber den Kranzgesimsen dieses fein gegliederten Aufbaues lagert dann das Hauptgebälk, das, über den Pfeilern wieder vorgekröpft, in drei Querlagen das Ganze abschliesst. Da der Bogen der Vorderseite, von sehr weiter Spannung, bis zur Höhe der Eckpfeilerkrönung aufsteigt, liegt hier der Architrav unmittelbar auf seinem Scheitel, während bei den niedrigeren Bögen der Schmalseiten noch ein Stück Obermauer dazwischen bleibt. Diese Flächen sind, wie die Zwickel vorn, in flachem Relief sculpirt: in den Ecken Wappenschilder von reichen Fruchtkränzen umgeben und flatterndem Bandwerk. Völlig antiken Geschmack bekundet das Kranzgesims mit einem Fries, auf dem Greife paarweis gegen eine Vase geordnet sind, und mit stark vorspringender Krönung, die durch kräftigen Schattenschlag ungemein grossartig wirkt.

Dieser ganze Oberbau an der Capelle des Marktplatzes ist für Federighi's

architektonischen Stil überaus wichtig. Nach diesem sicher beglaubigten Werke, von dessen Vollendung auch der vertrauenswürdige Geschichtschreiber Sigismondo Tizio zu erzählen weiss und stolz mit Nennung des Künstlernamens berichtet, muss unserem Meister auch die kleine Capelle neben dem Palazzo del Turco zugeschrieben werden. In ihrer schlichten Einfachheit und Reinheit der Verhältnisse ist ein Musterbild erreicht, das die feinsten Kenner mit Recht als ein Juwel der Frührenaissance bezeichnen. Es ist ferner anzunehmen, dass die glückliche Uebertragung fein abgewogener Verhältnisse, Gliederungen und Simsbildungen auf die Oekonomie des Backsteinbaues von ihm selbst noch bei andern Werken verwerthet wurde. Der Palazzo del Turco (oder del Diavolo) selbst, ein Antheil an Sta. Caterina in Fontebranda u. A. wird ihm mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. Jedenfalls aber erscheint Antonio Federighi schon nach den wenigen bis jetzt nachweisbaren Zeugen seiner Thätigkeit als eine kraftvolle Natur, deren ursprüngliche Begabung durch das Studium der Antike geklärt, doch die Frische und Eigenthümlichkeit nicht einbüsst, und hat überall, selbst wo es galt, sich vorhandenen Bautheilen anzuschliessen, einen sprechenden Ausdruck seines eigenen Wesens gefunden.

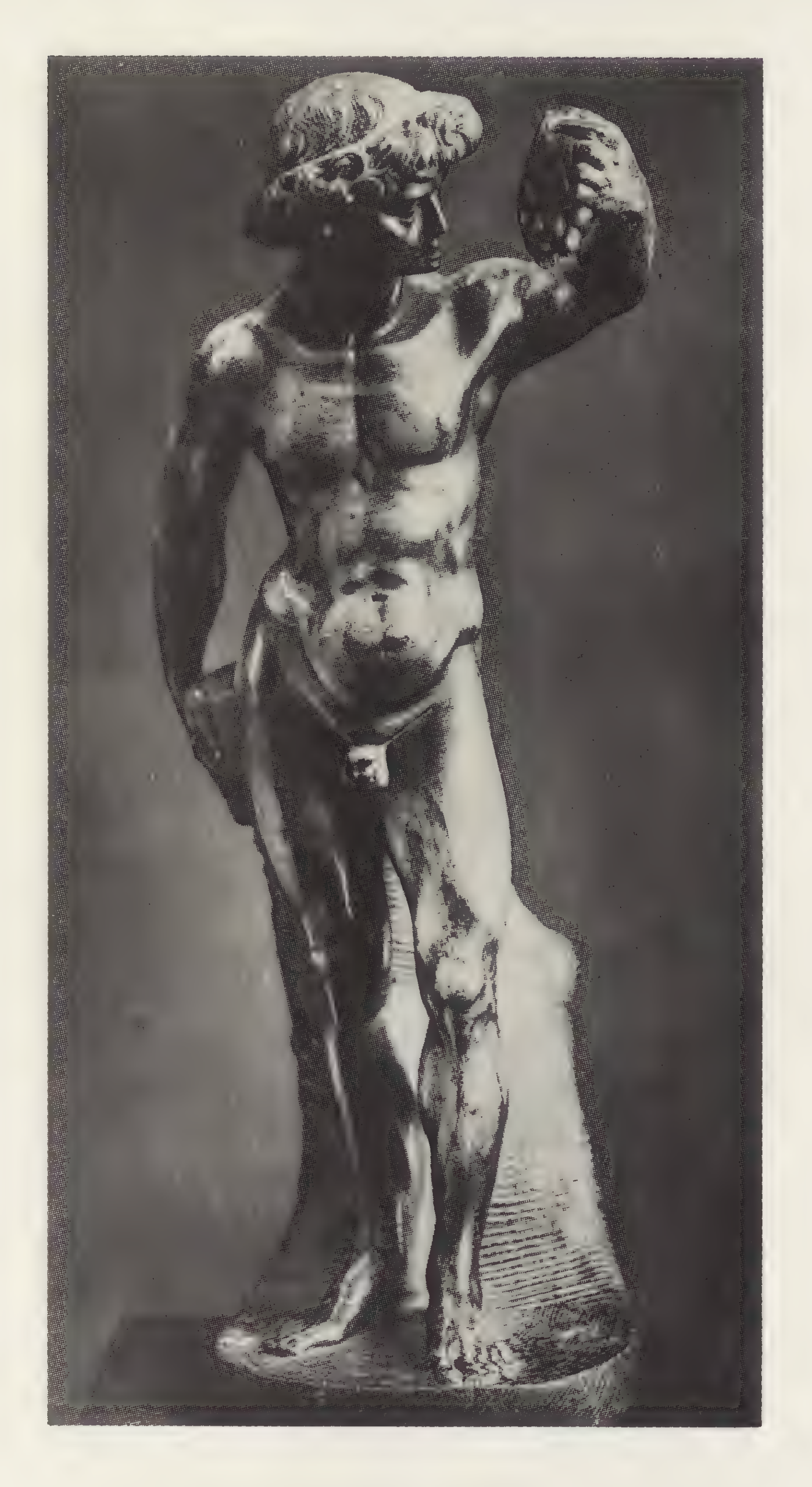
Persönlicher allerdings lernen wir ihn kennen, wenn wir ihn nun als Bildhauer betrachten. Hier ist es sogar möglich, die bisher bekannten Werke mit anderen, die wir erst auf ihn zurückführen, in chronologischer Reihenfolge zu ordnen oder das Zusammengehörige wenigstens so zu gruppiren, dass von selbst die Geschichte des Künstlers sich darin ausspricht.

Welche der Statuen an der Domfassade von Orvieto als sein Werk aus dem Jahre 1456 angesprochen werden dürfe, vermag ich leider bis jetzt nicht zu sagen, da ich, seitdem mir diese Notiz bekannt wurde, nicht wieder dort gewesen. Da die dargestellte Person nicht näher bezeichnet wird, so wäre diese Bestimmung nur auf Grund stilistischer Merkmale erreichbar, und diese hätten wir hier erst zu erbringen. Dazu bieten sich am besten drei Statuen der Loggia dei Nobili in Siena hinter S. Paolo an, welche nach seiner Rückkehr aus Orvieto seit 1456 entstanden. An den beiden mittleren Pfeilern dieser Loggia, die damals für die »Mercanzia« geschmückt ward, stehen heute Federighi's Heilige Victor und Ansanus und an der Schmalseite links, am selben Pfeiler wie Vecchietta's Petrus, der dritte, Savinus. Die Reihenfolge, in der wir sie genannt, ist wahrscheinlich die ihrer zeitlichen Entstehung; jedenfalls stellen sie in dieser Ordnung sich am besten dar, den Fortschritt des Künstlers zu verstehen [8]).

---

[7]) Doc. I. 277 ff., 281; II. 325, 486.

[8]) Im Juli 1451 sollten zwei Statuen für die Loggia della Mercanzia von Urbano da Cortona gemacht werden. Am 7. September desselben Jahres, also unmittelbar vor Federighi's Berufung nach Orvieto, wurden beim Schatzmeister 300 Lire eingezahlt, um drei Figuren bei Federighi zu bestellen; aber erst am 30. Januar 1456 werden wirklich Statuen, nun aber vier auf einmal, aufgetragen, unter der Bedingung, dass er eine zur Probe mache »ut possit videri laborerium«, und dass diese gefalle. Damit ist er engagirt, bevor er sich in Orvieto losgemacht. Am 25. April 1457 hat er zwei Figuren in Arbeit und bekommt dafür 10 Gulden



ANTONIO FEDERIGHI: JUNGER BACCHUS.

Nach Photographie von P. Lombardi

S. Victor ist kenntlich an dem Fähnlein, das er an langem Stabe mit der Rechten schräg vor sich stehend hält. Er ist ein junger Mann, bartlos mit lockigem Haar. Ein langer Mantel verhüllt die Schultern bis an die Ellenbogen, zieht sich über das rechte Bein, das leise vorgebogen in den Hauptformen deutlich heraustritt, und reicht bis zur Taille herauf, wo die linke Hand, auf den Leib gelegt, einen durchgezogenen Zipfel hält; das andere Ende des Stoffes fällt vom linken Arme gerade hinunter auf den Boden. Eine Tunica mit engen Aermeln lässt die Beine vom Knie ab nackt, und auch die weichen hohen Strumpfstiefel gleiten bis auf die Wade nieder. So steht der Krieger fest und sicher auf den Füssen — ein Vorzug, der die Standbilder Federighi's von vornherein auszeichnet, während die seines Zeitgenossen Vecchietta bei aller Sorgfalt etwas Schwankendes und Aengstliches haben. S. Peter und S. Paul sind hier ein paar arme Handwerker, die man genöthigt hat, mit Schlüsseln und Buch oder gar mit dem blanken Schwert Modell zu stehen; sie fühlen sich durchaus unbehaglich in dem apostolischen Aufzug, noch dazu auf erhöhtem Poster wo sie fortwährend angeschaut werden. Dagegen hat Federighi's S. Victor durchweg in der Haltung männliche Entschlossenheit. Die umgelegte Draperie ist allerdings noch etwas langweilig arrangirt, die Hülfe der Hand dabei eben ein Behelf. Aber die Finger der Rechten strecken sich und legen sich wie spielend um den Schaft; der kräftige Hals ist aufgereckt und

---

in Theilzahlung, während der Preis jeder 52 Lire 10 Soldi sein soll; leider ist keine Angabe über die Dargestellten in diesem Vermerk. Am 15. Juni desselben Jahres arbeitet er jedoch an einer Marmorfigur des hl. Petrus; diese wird am 31. December bezahlt und gleichzeitig ist der Beschluss gefasst, dass er weiter arbeiten soll. Am 8. Juli 1458 wird ihm die Statue des hl. Ansanus aufgetragen, während Donatello die des hl. Bernardin und Vecchietta die des hl. Paulus machen sollen. Am 10. März 1459 ist die Statue des hl. Petrus von Federighi am ersten Pfeiler der Loggia »a la Crocie al Travaglio« aufgestellt, und am 23. April desselben Jahres auch die des hl. Ansanus am zweiten Pfeiler. Am 3. April 1460 wird aber der Beschluss gefasst, dass Vecchietta noch zwei Figuren machen soll, deren eine S. Petrus darstelle, und im Jahre 1462 werden ihm S. Paulus und S. Petrus bezahlt (Doc. II, 309). Seltsamerweise ist nun der Petrus Federighi's, der 1459 wirklich aufgestellt war, nicht mehr dort, sondern der Apostel mit den Schlüsseln, welcher am ersten Pfeiler der Vorderseite (links) steht, ist derjenige des Vecchietta von 1460—62 mit seiner Namensinschrift: »LAVRENTIVS PETRI PITOR SEN . . . Am äussersten Pfeiler rechts steht der S. Paulus desselben Meisters von 1458—60, während die seitliche Nische dieses Pfeilers, die wohl für die andere 1460 bestellte Statue, wie vorher für Donatello's Bernardin, bestimmt war, leer geblieben ist. Dagegen stehen von Federighi drei Statuen an der Loggia: S. Ansanus (1458—59) am zweiten Pfeiler von rechts, S. Victor (1456—57?) daneben, und endlich an der Schmalseite links S. Savinus, von dem die Urkunden gar nichts sagen, wenn sich auf ihn nicht die Frage Federighi's in einem Briefe an den Rector des Domes Cristoforo Felici beziehen: »overo volete ch'io faccia una figura che vanno a santo Pavolo?« Milanesi verlegt diesen Brief ins Jahr 1463. Somit könnte S. Savinus die späteste dieser Arbeiten sein. — Wo aber blieb der Petrus Federighi's?

richtet das nicht mehr ganz jugendfrische Gesicht nach seiner Rechten, wohin sich die ganze Bewegung des Körpers entfaltet. Es sind eigenthümlich energische Züge, die Lippen geschlossen, als bissen die Zähne fest zusammen, und der Blick kühn aufgeschlagen. Ja, die lockigen Haare, die reich und voll, aber scharf getheilt, wie Flammenbüschel das Antlitz umrahmen, tragen das Ihrige bei zu diesem Ausdruck unerschrockener Standhaftigkeit.

Noch derber ist die Kraft des hl. Ansanus. Er ist der echte Soldat römischer Disciplin. Den Leib umschliesst der Panzerrock, der den Arm und das Bein zum grössten Theil nackt lässt. Der Mantel windet sich um die Schultern, hängt breit über die Brust, über den rechten Arm herabfallend nach hinten, und wird über das linke Bein wieder nach vorn heraufgenommen, so dass sein Zipfel über dem Handgelenk der Rechten ruht und diese frei hervorsieht. Die Linke umfasst den Griff des vor ihm stehenden Schwertes, und der nackte Arm hebt sich wuchtig heraus, gleichwie das Standbein auf der andern Seite. Zwischen diesen beiden gegensätzlichen Gliedmassen geht ein Zug lebhafter Bewegung hin und gipfelt in dem Kopf, der sich mit erregtem Ausdruck, wie in schmerzlichem Trotz, nach seiner Rechten wendet. Auch dieser Kopf ist ganz römisch, jugendlicher als S. Victor's, aber fest gebaut, im Schmuck der Locken, die kürzer geschnitten, doch bis zum kräftigen Nacken gehen und über der Stirn von einem Bande gehalten werden. Das Profil mit dem harten Kinn, der geradabsteigenden Nase und den zusammengezogenen Brauen über tiefliegenden Augenhöhlen erinnert an Jacopo della Quercia, dessen Vorbild auch in der bauschigen Behandlung der Faltenzüge deutlich hervortritt. Das eifrige Studium selbst der Eigenheiten dieses Meisters, dessen grossartige Gebilde an der Fonte gaja kein echter Bildner umsonst betrachten konnte, verräth sich auch in dem stark ausgeschwungenen Umriss des Beines, das sich unter dem Mantel hervorhebt.

Die ruhigste und würdevollste dieser Statuen ist dann der Bischof an dem Eckpfeiler links, S. Savino. Die Falten der geistlichen Gewandung fliessen voll und doch einfach auf die Füsse nieder, nur das rechte Bein ist leise in Bewegung und markirt sich unter den Stofflagen, die an dieser Seite auch dadurch belebt werden, dass die Hand hineingreift und einen Theil des Mantels bis zur Gürtelhöhe heraufnimmt. Dieser Mantel, auf der Brust durch eine Agraffe zusammengehalten, umhüllt die Schultern und Arme, nur der rechte streckt sich etwas vor und erhebt lehrend die Hand. Das Haupt des Heiligen, mit der bischöflichen Mitra bedeckt, ist gerade aufgerichtet, das Antlitz mit kurzem Vollbart ganz von vorn sichtbar. Friedliche Hoheit des Ausdrucks erhöht die durchaus wirksame Erscheinung, deren feierliche Haltung wir um so mehr anerkennen, als des Künstlers Temperament offenbar sonst gedrungene Kraft und robusteres Dreinfahren bevorzugt. Der hl. Savinus ist das Werk eines völlig reifen Bildhauers, der seine Mittel kennt und beherrscht, und bleibt als Standbild sicher die gediegenste Leistung unter den Dreien.

Reichthum und Energie sind auch die Hauptkennzeichen für Federighi's Geschmack in den Werken decorativer Plastik, mit denen wir ihn zunächst beschäftigt sehen. Die beiden prachtvollen Marmorbecken für das Weihwasser

im Dom von Siena stehen allgemein in hohem Ruf. Vielfach freilich verbindet man mit ihnen noch den berühmteren Namen Jacopo della Quercia, oder weist ebenso irrig darauf hin, die Füsse seien antik oder wenigstens der eine Sockel ein ausgegrabener Ueberrest des alten Heidentempels unter dem christlichen Fussboden von heute. Wir wissen jetzt urkundlich, dass Antonio Federighi sie beide in den Jahren 1462 und 1463 gearbeitet hat [9]), und zwar, wie die einfachste Prüfung lehrt, ohne Flickwerk; denn was ein Götzenalter gewesen sein soll, ist gerade mit dem Renaissancebaluster darauf aus einem Stück. Etwas jedoch ist richtig an dem herkömmlichen Gerede: das eifrige Studium antiker Bildwerke war durchweg Voraussetzung seines Schaffens, und der kraftvolle, aber etwas schwerfällige Geschmack spätrömischer Decoration das Vorbild, das dem verwandten Sinne unseres Künstlers am meisten zusagte. Die Häufung der Motive, die üppige Fülle oder sehnige Strammheit der Formen, die starke Licht- und Schattenwirkung ahmt er nach und setzt er mit der eigenen Erfindung fort. Es kommt gar nicht darauf an, ob ein oder das andre Stück einem antiken Muster genau nachgemacht worden; hier ist an dem Ueberlieferten weitergebildet, als wäre es volles Eigenthum, und die zerstreuten Elemente der Erbschaft sind von Neuem combinirt, ja organisch verbunden, so dass das Ganze, das hier erreicht ist, sich als völlig geistesverwandt und ebenbürtig den besten Beispielen römischer Candelaber und Schalen an die Seite stellen darf. Desshalb gehören diese Weihwasserbecken Federighi's zu den wichtigsten Zeugnissen der Renaissancekunst. — Und doch, sobald man nur näher auf ihre Betrachtung eingeht und solch ein Decorationsstück nicht mehr als namenloses Machwerk ansieht, in dem kein individuelles Gefühl, kein Beitrag der Charaktereigenthümlichkeiten des Urhebers zum Ausdruck käme, erzählen sie uns so viel von dem persönlichen Wesen des Mannes, der sie geschaffen.

Bevor wir jedoch diese beiden Meisterwerke Federighi's genauer betrachten, haben wir ein anderes, nicht minder beachtenswerthes Seitenstück anzureihen, das bisher unerkannt ohne Namen oder unter fremder Bezeichnung versteckt geblieben. So stehen der lehrreichen Dreizahl von Statuen an der Loggia della Mercanzia drei unter sich ebenso verwandte Arbeiten decorativer Plastik gegenüber. Zu den beiden Weihwasserbecken in Siena gehört ein drittes, durchaus ähnliches im Dom von Orvieto, das Antonio als Dombaumeister bis 1456 dort ausgeführt, oder nachträglich dorthin geliefert haben muss. — Die neueste »Guida storico-artistica della Città di Orvieto per il Conte Tommaso Piccolomini-Adami« (Siena 1883 p. 69) nennt Luca di Giovanni da Siena, den Lehrer des Jacopo della Quercia, als Autor; das ist jedoch nichts als eine Verwechslung mit dem Taufbrunnen, der 1390 zuerst diesem Dombaumeister aufgetragen wurde (Luzi, Duomo di Orvieto p. 55), und ebenso verhält es sich mit dem Namen Matteo Sanese und der Jahreszahl 1417 bei Burckhardt, Gesch. der Renaissance in Italien. Auf der Photographie [10]) heisst es

---

[9]) Milanesi, Sulla storia dell' Arte Toscana, und Guida artistica ... di Siena, complilata da una società d'Amici. 1883, p. 19.

[10]) Mir ist nur eine von Rive bekannt, Nr. 2391.

stolzer: »disegno di Michelangelo« — also ein Werk des Cinquecento! Die Wahrheit liegt in der Mitte. Unser Cicerone, der in den neuesten Auflagen keinen Namen weiss, hatte in Zahn's Bearbeitung die sehr richtige Bemerkung: »Im Dom von Orvieto das schöne Weihbecken denen im Dom zu Siena ähnlich«. — Es ist sicher ein Bildwerk aus den mittleren Jahren des Quattrocento, hat seinesgleichen nur in der Marmordecoration von Siena und gehört Niemand anders als dem Urheber der Weihbecken im Dome dieser Stadt.

Bei genauerer Vergleichung aller Bestandtheile, ihrer Verhältnisse unter einander und der Gesammterscheinung zeigt sich unzweifelhaft, dass wir Antonio Federighi selbst zu erkennen haben, nur dass diese Arbeit wenige Jahre vor den andern beiden, auf 1462 und 1463 datirten, entstanden sein mag. Aufbau und Formgedanken bezeugen die nämliche Schulung an der römischen Antike und die völlig gleich gerichtete Renaissancephantasie. Ja, wir können gerade bei diesem frühesten der drei Werke das Zusammentreten der verschiedenen Elemente noch genauer verfolgen als bei den späteren Lösungen derselben Aufgabe.

Die dreieckige Basis wird von drei ruhenden Sphinxen gebildet, die merkwürdigerweise auf dem seichten Grunde eines Wassers ruhen, wie die Wellenlinien im Marmor sagen, und demgemäss gehen diese Fabelwesen selbst, deren Flügel sich nach oben richten, in geringelte, mit einem Fischschwanz endende Schweife aus, wie bei den Seegöttern der Antike. Diese drei Wassernixen tragen einen dreiseitigen Sockel, darauf einen runden Aufsatz, der, in Fuss, Bauch und Rand gegliedert, einem Mischkessel ähnlich sieht, und dessen Verschluss durch einen dicken Baluster mit mittlerer Einziehung gebildet wird. Darauf ruht dann, wieder mit fussartigem Anlauf, das weit ausladende Becken, das in kunstvoller Fassung das geweihte Wasser enthält. Einkehlung und Ausrundung der Schale sind nach antikem Muster verziert, und drei prächtige Adler breiten ihre Schwingen darunter aus, als trügen sie das Gefäss auf ihrem Rücken — genau so wie auf dem einen Seitenstück zu Siena. Nur ist der Gedanke noch nicht so fein durchdacht wie dort. Hier klammern die Aare sich mit ihren Fängen noch fest am marmornen Rande, wo ihre Krallen doch keinen Halt finden, während in Siena sich Schlangenleiber unter ihnen winden und so zugleich die Haltung der Raubvögel motiviren, wie die symbolische Bedeutsamkeit bereichern. Am Baluster stehen in Orvieto drei Flügelknaben mit gespreizten Beinchen über Delphinen, die, mit dem Leib an dem Träger lehnend, mit dem Kopf auf dem Deckel des Mischkrugs stehen, der auch ihren Wärtern als Boden dient. Sie halten in ihrem scharfen Gebiss die Bänder, an denen drei starke Büschel auf die Ecken des dreiseitigen Sockels und drei wuchtige Festons aus Früchten, Aehren und Blättern herabhangen, welche ein Rundmedaillon an jeder Fläche umrahmen. Auch dieses Motiv, die Delphine als Träger der Guirlanden und die Besetzung der vorspringenden Ecken mit Fruchtbouquets, die den Uebergang in die Rundform vermitteln, finden sich in Siena wieder neben mancherlei Fortschritt. Und der ganze Ständer, von den Krallen der Adler bis an die Flügelspitzen und Köpfe der Wassersphinxen, ist aus einem Stück gearbeitet wie in Siena; nur die Basis

selbst setzt sich aus den drei natürlichen Theilen zusammen. Höchst charakteristisch für Antonio Federighi sind die drei Putten am Baluster: dickköpfige und gedrungene Buben von strotzender Kraft, mit drallen Aermchen, Schenkeln und Waden, mit feister Brust, breiten Händen und Füssen und scharfer Betonung der Muskelansätze, als wären drei kindliche Clowns mit allerhand herculischen Kraftäusserungen aus der Wiege hierher geklettert. Sie werden aber doppelt interessant, da sie, trotz unzweifelhafter Herkunft von Federighi, noch Kennzeichen weiterer Abstammung an sich tragen. Sie haben die grösste Familienähnlichkeit mit den guirlandentragenden Flügelknaben am Sarkophag der Ilaria del Carretto von Jacopo della Quercia, diesen derben Faunskindern mit den schweren Festons, die mit dem zarten engelreinen Frauenbild auf der Platte so stark contrastiren. Ebenso deutlich erscheint daneben der Einfluss bestimmter Vorbilder aus der Spätzeit der antiken Kunst. Im Camposanto zu Pisa steht ein Sarkophag, den Federighi sicher so gut gekannt hat wie andre Meister der Renaissance. An der Vorderseite tummeln sich vierzehn solcher Putten in übermüthiger Laune. Ein Korb mit Granatäpfeln, eine Deckelkiepe, aus der eine Schlange hervorkriecht, und eine Schale mit Wasser, in dem sie plätschern und sich gegenseitig eintauchen, geben Veranlassung zu Scherz und Schrecken, und die rundlichen kleinen Körper haben in ihrer purzelnden Bewegung, in Anstrengung und Gebärde eine so unwillkürliche Komik, dass man lächelnd vergisst, ob auch die Schlange der jungen Götterbrut gefährlich werde. Das sind die Urbilder von Federighi's strammen Delphinreitern in Orvieto, welche ihrerseits noch zu einer weiteren Bestimmung des Meisters uns wichtig werden.

Zunächst gewährt es Befriedigung zu beobachten, wie der Künstler nach diesem ersten Weihbecken in Orvieto wenig Jahre später zu Siena die nämliche Aufgabe mit vielfach denselben Mitteln besser zu lösen sucht. Er bemüht sich vor Allem, die verschiedenen Bestandtheile, aus denen er sein Werk aufbaut, einheitlicher zu verbinden. Der Träger der Schale wird hier bereits viel glücklicher als Ganzes, wenn ich so sagen darf, als architektonischer Organismus hingestellt. In Orvieto war besonders die willkürliche Aufstellung des Balusters auf einen Mischkessel störend geblieben, wenn auch, statt der Einkehlung unter dem Rande, der Eierstab unter der Deckplatte den Charakter der Gefässform verändern sollte. Hier in Siena ist durch Beseitigung dieser Trennungsglieder und entsprechende Modification der Kraterform der ganze Träger ein einziger Körper, der mit dem Untersatz vortrefflich als kandelaberartiger Fuss der Schale dient. An die Stelle der Wassernixen, auf deren Kopf dort das dreiseitige Stück Pyramide stand, sind Cherubköpfe grösseren Maassstabes getreten, auch mit emporgerichteten Flügeln, aber ohne Leib, nur mit flossenartigen Füssen von Seegethier, da die untere Platte sich hier wieder schalenförmig wie zum Auffangen überfliessenden Wassers ausrundet und vertieft. Der Sockel ist vierseitig, in das Halbrund der Festons statt der Medaillen eine Muschel gelegt; die Delphine stehen nicht mehr aufrecht mit dem Kopf nach unten, sondern hängen mit den Schwänzen abwärts, während die Putten ihnen lustig balancirend auf die Köpfe treten. Diesem gewagten Spiel ent-

sprechend sind die Kindlein hier schlank und zarter gebildet. Von den Adlern mit Schlangen unter ihren Krallen ist schon oben gesprochen. Die Kehlung des Beckens schmückt ein Fries von Delphinen, Muscheln und Palmetten, über den volutenartige Henkel mit Cherubköpfen abwechselnd hervortreten.

Eine neue, noch reichere und besonders der figürlichen Plastik günstigere Lösung erreicht Federighi in dem andern Weihbecken zu Siena, offenbar der letzten und reifsten Arbeit unter den dreien. — Auf vier Löwenfüssen — oder vielmehr Beinen, die flach auf dem Boden liegen, nicht stehenden Pranken — und einem niedrigen Cylinder ruht, nicht eben glücklich, eine vierseitige Ara, deren Ecken unten in Akanthusblätter, oben in Cherubköpfchen ausgehen, während die Seitenflächen mit seefahrenden Putten und ihren Spielen unter allerlei Meergeschöpfen, ganz antiken Scenen, in Basrelief geschmückt sind, so dass die ängstlicheren Nachfahren daran Anstoss nahmen und sicher einem Domgeistlichen die Veranlassung zu dem Märchen gaben, hier sei ein Heidenaltar verarbeitet worden. Die Verwendung von »figure ed emblemi appartenenti a cose d'acqua« fanden wir bei Federighi schon in Orvieto, sie ergibt sich so von selbst bei einem Wasserbecken, dass desshalb nicht die antike Herkunft dieser Theile bewiesen ist [11]. Dieser Sockel ist vielmehr, wie gesagt, mit dem Baluster darauf, an dem vier nackte Figuren gefesselt stehen, aus einem Stück, und dieser kann nur als echtes Renaissancewerk, niemals für ein antikes gelten. Der eigentliche Träger ruht auf dem Rücken von vier Schildkröten, die auf der Platte des Sockels liegen, und ist an dem oberen Theil über den Häuptern der Gefangenen mit Festons bekränzt, die an Thierschädeln hangen. Auf seiner oberen Platte liegen wieder vier Schildkröten, die auf ihrem Rücken den Fuss der Wasserschale tragen; aber sie haben unterdessen ein seltsames Schicksal zu erleiden: vier Drachen kriechen am Bauch des Beckens herunter, haben ihre Hälse hinabgereckt, heimtückisch die Köpfe der Schildkröten, wie sie gerade hervorguckten, erschnappt und verschlingen sie bei lebendigem Leibe. Dieser vierfache Triumph des bösen Feindes über die geduldigen Lastträgerinnen ist schlimmer als die Sklaven und die Meergötter drunten. Doch über allen schweben acht Cherubköpfchen am Rande der Schale und tragen über ihren Nacken die prachtvollsten Festons, so dass dies ganze Decorationsstück nicht anders als festlich wirken kann. Stört es den Eindruck, wenn wir beim neugierigen Hineinsehen in den Wasserbehälter sogar die Innenseite mit Fischen verziert sehen, als habe der Künstler geglaubt, doch noch einmal das feuchte Element zur Geltung bringen zu müssen? — Verweilen wir lieber bei den nackten Gestalten der Gefangenen drunten, die sich mit dem Rücken gegen den Schaft lehnen und, mit den Zehen die Cherubköpfe berührend, die Beine gegen den Sockel stemmen, als hülfen sie tragen. Hier hat der Statuenbildner sich Genüge gethan und ein dankbares Motiv in die Renaissancesculptur eingeführt, bei dem wir gewohnt sind, an Michelangelo zu denken. Diese nackten Körper offenbaren die Vielseitigkeit des Meisters Antonio: die weiblichen Formen sind

[11]) Wie die Guida von Siena meint.

voll und weich, ja, üppig wie seine Cherubim droben und glatthäutig wie die Wasserthiere; die Männer sind nervig und stramm; die Köpfe, in denen trotz mancher Beschädigung noch der schmerzliche Ausdruck erkennbar blieb, waren höchst energisch; die Leiber sind vortrefflich durchgearbeitet, und die Betonung der Muskellagen und Gelenke, selbst ein durchgedrücktes Knie verrathen den echten Meister des Quattrocento, der Signorelli und Buonarroti vorausgegangen.

Diese gefesselten Sklaven im Dome leiten unmittelbar zu verwandten Actfiguren über, mit denen Federighi 1464 die Bank in der Loggia dei Nobili geschmückt hat. Hier lagern nackte Menschen von ebenso muskulöser Bildung — leider ebenso, ja, der eine noch schlimmer zerstört — auf den Lehnen des Steinsitzes. Sie vermitteln mit der senkrechten Rückwand, die durch reich verzierte Pilaster in fünf Felder für Relieffiguren getheilt und durch gerades Gebälk mit stark profilirtem Sims abgeschlossen wird. Eine gleiche Anzahl längerer, fein kannellirter Pilaster gliedert auch die Rückseite, an deren Ablauf links und rechts auf doppelten Voluten ebenso nackte Kinderfiguren gelagert waren, von denen nur der Rumpf der einen rechts erhalten blieb.

Seltsamerweise herrscht trotz dieser Uebereinstimmung der lagernden Actfiguren mit den stehenden am Weihbecken des Domes noch immer Unsicherheit, welche von den beiden in der Loggia vorhandenen Steinbänken diejenige des Federighi sei, oder es hat sich wenigstens in den Angaben darüber eine irreführende Verwechslung eingeschlichen. In der »Guida artistica di Siena (1883), worin Milanesi's Documente gewissenhaft verwerthet sind, heisst es S. 83: »Sono di Antonio Federighi le statue di S. Vittorio, di S. Ansano e di S. Savino . . . come è suo il sedile di marmo a destra (von wo aus?) lavorato nel 1464. L'altro sedile disegnato forse dal Peruzzi, e che è bellissimo, fu scolpito da Pietro Compagnini, da Lorenzo Marrinna e da Michele Cioli da Settignano, ai quali fu allogato nel 1531 (Doc. III. 136).« Die Bank Federighi's, die wir oben bezeichnet, steht rechts, wenn man vom Eintretenden aus rechnet; aber sie ist auch zweifellos die schönere, und die andere links kann unmöglich ein Werk aus den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts sein. Unser Cicerone sagt (1884 S. 152 f.) ebenso: »die steinerne Bank (von Federighi) in der Loggia dei Nobili (rechts, 1464) ist zu schwerfällig«; — »die Steinbank links, mit besonders schöner Rückseite, noch etwas alterthümlich; Marinna arbeitete daran gemeinsam mit Pietro Campagnini und Michele Cioli von Settignano«. — Die »besonders schöne Rückseite« hat nur die Bank zur Rechten des von der Strasse Eintretenden, d. h. die des Federighi, während die zur Linken ihren sehr einfachen nichtssagenden Rücken im Dunkel des Treppengangs verbirgt. Auf sie aber passt die Bezeichnung »alterthümlich« in so erstaunlichem Grade, dass an ein Werk von 1531—36 nicht gedacht werden kann, am allerwenigsten aber an Lorenzo Marinna, dessen klassische Hochrenaissance aus früheren Arbeiten sattsam bekannt ist! Der Cicerone ist aus einem Andachtsbuch leider stellenweise zu sehr zu einem Notizbuch geworden. — Nun, es liegt bei Milanesi und seinen Nachfolgern wieder eine

abergläubische Benutzung von Archivalien vor, wobei die Stilkritik nicht mitgeredet hat, wie ihr gebührte. Der Herausgeber der »Documenti« nahm (III. p. 137) die Bank zur Linken für die Marinna's an, ohne das Kunstwerk anzuschauen oder den Künstler, um die er sich als Archivforscher verdient macht. Die Documente besagen, dass eine Steinbank 1531 dem Lorenzo di Mariano, dem Michele Cioli und dem Pietro Campagnani aufgetragen worden, aber noch 1536 unvollendet lag, so dass dem allein überlebenden Campagnini bei Strafe aufgegeben werden musste, sie schleunigst fertig zu machen; 1539 bis 1540 soll eine schiedsrichterliche Entscheidung wegen des Preises und ein Vergleich mit den Erben Lorenzo's und Michele's stattfinden. Eine Angabe jedoch, welche dies Werk des 16. Jahrhunderts zu identificiren ermöglichte, steht in diesen Acten nicht. Es wäre also festzustellen, wo sich die Bank von 1531—40 gegenwärtig befindet? Die beiden jetzt in der Loggia aufgestellten Steinsitze links und rechts können es nicht sein; denn beide sind unbezweifelbare Arbeiten des 15. Jahrhunderts! Und zwar ist die rechts vom Eintretenden aus zwingenden Gründen, wie auch wohl anerkannt worden, diejenige des Antonio Federighi (seit 1464): die andre links, aber dem Stil nach gewiss zehn Jahre früher zu datiren. Jedenfalls wollen wir, um künftigen Verwechslungen vorzubeugen, hier versuchen, ihren Meister zu bestimmen, der, wenn uns auch die Archivalien bis jetzt im Stich gelassen, seine Physiognomie wohl erkennbar offenbart. Diese sitzenden Frauengestalten: die Tapferkeit, Klugheit, Gerechtigkeit und Mässigung zwischen den gekoppelten Pilastern der Lehne tragen durchaus die augenfälligsten Kennzeichen der Manier an sich, die an den Reliefs aus dem Marienleben im Dom von Siena und an der Portallünette, mit Sta. Caterina in Halbfigur und zwei Engeln, an dem Kirchlein der Sienesischen Localheiligen vorkommt, d. h. in zwei urkundlich beglaubigten Werken des Urbano da Cortona, mit dessen roher, altfränkischer Art auch die decorativen Theile übereinstimmen. Urbano da Cortona ist einer von jenen Steinmetzen, die aus dem Handwerk sich in die Kunst drängen, und so gerade das Widerspiel Federighi's, dem man auch bei decorativen Werken immer den Figurenbildner, den echten Künstler anmerkt. Wohl nur als Steinmetz war Urbano mit Donatello in Padua, wo die Chorschranken seiner Weise verwandt sind, kehrte dann nach Siena zurück, wo er von 1451 bis in die achtziger Jahre Beschäftigung findet und erst 1504 gestorben ist. Er sollte, wie erwähnt, 1451 zwei Statuen für die Loggia de' Nobili ausführen, erhielt aber im selben Jahre den umfassenderen Auftrag, die Capella della Madonna delle Grazie im Dom mit Reliefs aus dem Marienleben zu füllen. Er arbeitet 1453 einen Grabstein für den Rector des Domes und eine Pila di marmo für die Sacristei daselbst, sowie ein Terrakottarelief des S. Bernhardin, 1459 am Parapet der Capella di Piazza und nach 1465 jene Lünette für Sta. Caterina in Fontebranda. Nach allen Werken, die in diese Jahre fallen, gehört er zu einer Gruppe von zurückgebliebenen, flach modellirenden, in Gewandbehandlung und Haararrangement sehr manierirten Bildnern von mangelhafter Kenntniss der Formen, einer Gruppe, zu welcher auch Simone Ferrucci und Agostino d'Antonio di Duccio (in Rimini und Perugia) zu rechnen

sind [12]). Ihm wird, wohl als Ersatz für die nicht gelieferten Statuen, die Bank für die Loggia zwischen 1455—60 aufgetragen sein.

Kehren wir nach dieser Abschweifung zu dem Steinsitz Federighi's zurück, so zeigt gerade die Rückseite seine Eigenart deutlich ausgesprochen. Von den fünf Wandfeldern zwischen den schönen Pilastern wird das mittelste von dem Symbol der Stadt Siena, der Wölfin mit den beiden römischen Säuglingen eingenommen. Das alte Thier hat seine sichtliche Freude an den beiden durstigen Buben, die von ihrer strengen Milch sehr drall und nervig geworden; ist etwas knochig, aber sehr wirksam gegen die Bäume, deren buschige Kronen über ihr hervorragen, als Mittelstück des Ganzen. Fast frei herausgearbeitet, mit starken Vertiefungen, gibt das Relief ungemein kräftige Licht- und Schattencontraste. So auch die vier übrigen Felder, in denen je ein ovales Wappenschild unter prächtigen Festons hängt, deren Enden zu beiden Seiten herniederfallen. Hier hat der Künstler sogar einen Cherubkopf, dort einen kletternden Putto hinzugefügt, und der Reichthum der Formen schwillt bis zum Rande. Die Seitenwangen des Sitzes haben leider sehr gelitten; aber auch hier waren in den Hauptfeldern Kränze mit flatterndem Bandwerk angebracht, so dass überall die Aehnlichkeit des Stiles und der Motive mit den Verzierungen an dem Obergeschoss der Marktcapelle hervortritt, wenn auch in gesteigerter Kraft und Fülle.

Nicht so glücklich ist dagegen die Innenseite der Rücklehne, wo die fünf Wandfelder von sitzenden Figuren römischer Helden eingenommen werden. Haltung und Einordnung der Körper in den gegebenen Raum ist nur bei Wenigen harmonisch gelungen; die Mehrzahl bezeugt sowohl die Misslichkeit des Gedankens überhaupt, ganze Figuren sitzend auf der Rücklehne eines Sitzes in erhabener Arbeit anzubringen, als auch den Mangel an Gefügigkeit, sich in die Bedingungen des Reliefs zu schicken — und, trifft die Verantwortung das eine Mal vielleicht den Auftraggeber, so das andre Mal sicher den Künstler. Aber auch die Ausführung ist ungleich. Einfassung und Ornamentation des Grundes weichen bei den äusseren Feldern links und rechts unter sich wie gegen die drei mittleren ab; auch die Gewandbehandlung ist ganz verschieden, selbst bei Brutus im Mittelbilde nicht die des Federighi, wenn auch Kopf und Extremitäten ebenso wie bei Cato rechts seine Formengebung verrathen. Am meisten entsprechen seinem eigenen Charakter die beiden Kriegshelden in reicher Rüstung: Hier ist nicht nur, wie bei Allen, Federighi's Erfindung, sondern auch seine Empfindung und Arbeit bis in die Fingerspitzen sichtbar: die eigenthümlich ausgebogene Haltung der Arme und Beine, welche an Quercia mahnt, die etwas barock antikische Rüstung, wie sie z. B. auch der S. Michael gleichzeitiger Maler in Siena trägt, und eine gewisse nervöse Energie, ein Anflug der »furia«, des »terribile« bei Signorelli. Leider sind die vorspringenden Theile dieses Reliefs vielfach abgestossen, wie es an solcher

---

[12]) Ich glaube dem Urbano ausser dieser Steinbank in Siena auch das Grabmal Baglioni drinnen an der Eingangswand des Domes von Perugia zuschreiben zu dürfen.

Stelle nicht anders sein konnte, und die Einflüsse der Witterung haben auch sonst die Feinheiten der überaus charakteristischen Arbeit angegriffen. Aber auch so noch gehört diese Leistung des Antonio Federighi zu den wichtigsten Zeugnissen, wenn wir fragen, was die besten Bildhauer des Quattrocento eigentlich gewollt haben, und verdient unter diesem Gesichtspunkt mehr Beachtung als eine Menge weit gefälligerer Durchschnittswaare.

Damit wäre nach bisheriger Kenntniss die Thätigkeit dieses Meisters in der Sculptur zu Ende, obgleich noch immer gegen zwanzig Jahre arbeitsfähigen Alters übrig bleiben, während welcher er Dombaumeister und tonangebender Obmann im städtischen Kunstbetrieb gewesen. Der Bau des Palazzo del Diavolo und der reizenden kleinen Capelle daneben, selbst andere Bauten, von denen wir keine Kunde haben, vermochten wohl kaum die ganze Zeit auszufüllen und einen so plastisch denkenden Bildner von seiner Hauptkunst abzuziehen. Indessen, wir haben noch eine neue Seite seiner Begabung und Kunstübung kennen zu lernen, die wir nur ein Mal zu Anfang gestreift, das ist sein Antheil an den Graffiti des Fussbodens im Dome.

Hatte Federighi schon 1451 nach der Zeichnung des Malers Anastasio Gaspari die Ceremonie der Taufe vor der Hauptthür von S. Giovanni gearbeitet, so folgte bald nach seiner Heimkehr in die Vaterstadt eine grössere Darstellung, von der uns die Urkunden berichten, dass Federighi für »la storia dei due ciechi che stanno in terra a piei del Coro di Duomo« am 19. April 1459 bezahlt wurde [13]. Die Vollendung seiner beiden grossen Graffiti im Dom fällt dann auf die Jahre 1473, wo die »Storia di Betulia«, und 1475, wo die Darstellung der Lebensalter vor der Capelle der Madonna del voto entstand, — also in kürzeste Frist zusammen nach den soeben betrachteten Sculpturen. Werfen wir nur einen Blick auf die bedeutendste dieser Leistungen, die Befreiung Bethulias durch die That der Judith, die sicherlich auch von Federighi selbst, nicht aber von Urbano da Cortona oder Matteo di Giovanni, wie man sonst angibt [14], erfunden und gezeichnet wurde.

Auch diese historische Composition, die unter den erhaltenen Werken allein steht, trägt durchaus das charakteristische Gepräge seiner Kunst. Links lagert schräg gegen ein hügeliges Terrain die Stadt mit der Aufschrift »Bethulia« am Thore, natürlich das Idealbild einer thurmreichen Festung mit den herrlichsten Prachtbauten im Sinne der Frührenaissance. Eine classische Basilika mit einer offenen Loggia auf dem Vorbau, ein Rundtempel mit einer Statue auf der Kuppel, Palastfassaden mit Pilastertheilung, spitzgieblig verdachten Fenstern dazwischen und Guirlanden am hohen Fries unter dem Kranzgesims zeugen für den fein gebildeten Geschmack des Architekten; Stierschädel als Träger der Festons, nackte Figuren, auf dem Rande des Pultdaches lagernd, römische Kaiserbüsten in üppigem Laubwerk als Reliefschmuck am Thore verrathen den nämlichen Erfinder, dessen reiche Dekorationsstücke in Marmor

[13]) Documenti II, 437.

[14]) Guida di Siena, p. 26 ff., und Milanesi, Sulla storia dell' arte toscana, p. 85.

wir kennen gelernt. Zur Rechten stehen die Zelte der assyrischen Belagerer, in ebenso prächtigem Aufputz, sogar mit Adlern auf einer Kugel oder einem Säulchen als Bekrönung; das vornehmste ist geöffnet: wir sehen Judith eben im Begriff, das Haupt des trunkenen Holofernes vom Rumpfe zu trennen. Im Mittelgrunde eilt das jüdische Heldenweib mit triumphirender Freude in die Vaterstadt heim, gefolgt von der Magd mit dem Haupte des Feindes im Korbe. Der ganze Vordergrund aber zwischen Bethulia und dem Lager wird durch ein Reitertreffen gefüllt, das sich eben entspinnt. Linksher galoppiren die jüdischen Reiter zu einem Ausfall aus dem Thor und stürmen in heftigem Anprall gegen die überraschten Assyrer. Noch sind nicht alle beisammen; ein bethulischer Ritter lässt sich noch von seinem Knappen den Steigbügel schnallen, während drüben im Lager gesattelte Pferde gar ihres Reiters harren, oder nichts ahnend ein Speerträger noch ruhig neben seinem Gaule lehnt. Es ist keine Schlacht, die uns gezeigt wird, sondern ein Ausritt hüben, ein Aufbruch drüben und dazwischen ein lebhaftes Turnier, wo es gilt, den Gegner aus dem Sattel zu heben. Aber diese Krieger in römischer Rüstung haben Federighi's leidenschaftliches Temperament; man sieht, wie sie nicht nur schreiend, sondern auch funkelnden Auges auf einander eindringen, und die schlanke, doch sehnige Körperbildung gibt ihren Bewegungen eine eigenthümliche Schnelligkeit und Energie. Sie gleichen durchaus seinen Heiligen Victor und Ansanus oder den Römerhelden in der Loggia dei Nobili. Das nämliche Feuer sprüht in den Rossen: es sind kleine, kurz gebaute Thiere, aber muskulös und beweglich, mit grossen schwarzen Augen und weit geöffneten Nüstern; selbst das des Nachzüglers am Thore und das des wartenden Knappen am Zelt scheinen ungeduldig zu schnauben. Der letzte Schritt zur völlig freien einheitlichen Composition ist dieser Kunst noch versagt: keine Gipfelung im Centrum, kein Zusammenhalt im festesten Knäuel des Kampfes, wie bei Lionardo da Vinci. Aber man ahnt bereits, wo das Streben dieser Künstler hinaus will. Ueber Uccello's unbeholfene Anfänge und Gozzoli's planloses Ausschütten ist dieser Mann schon weit, dem Ziele zu vorgeschritten. Die Elemente sind alle vorhanden, es fehlt nur die herrschende Monade, die sie alle fasst und eigentlich belebt, d. h. die Seele im Organismus. Fast möchte man glauben, es mangle dem Künstler nur an Uebung in solcher Concentration einer historischen Erzählung; denn architektonisch baut er richtig auf: Judith und die Magd, als Siegesboten, sind der Höhepunkt in der Mitte des Bildes, dessen vordere Figurenmassen sich wie im Giebeldreieck darunter lagern. Indessen da liegt die Grenze, die fast allen Quattrocentisten gezogen ist.

In die Darstellung des Einzelwesens, die dem Bildhauer geläufig war, drängt ihn die Schilderung der Lebensalter des Menschen zurück: das Kind, der Knabe, der Jüngling, der Mann, der Greis wird uns in bezeichnender Beschäftigung vorgeführt [15]). Zu den schönsten Gestalten gehört natürlich der schlank aufgeschossene Bursch mit dem Falken auf der Hand, in seinem eng-

---

[15]) Die zerstörten Theile wurden 1870 von Aless. Franchi sehr geschickt ergänzt.

anliegenden kleidsamen Costüm und dem vollen Lockenschmuck unter der Kappe: die Haltung ist anmuthig und der Linienfluss harmonischer als sonst bei Federighi.

Die »Sibylla Erythraea« im Fussboden des Langschiffs endlich ist eine heroische Erscheinung wie Judith, deren Tracht und Aufputz der ihrige gleicht. Sie steht neben einem Lesepult mit aufgeschlagenem Buche, in dem ihre Weissagung geschrieben ist: »De Excelso Caelorum Habitaculo Prospexit Dominus Humiles Suos« — »Et Nascetur in Diebus Novissimis De Virgine Hebraea In Cunabulis Terrae«, und zur Linken sagt ein Täfelchen am Boden: »Sibylla Erythraea Quam Apollodorus Suam Ait Esse Civem«. — Diese Zeichnungen muss man sich gegenwärtig halten, wenn die Acten der Domverwaltung uns erzählen, dass Federighi als Caputmagister der Opera verpflichtet war, vier Knaben, welche die Kunst erlernen sollten, unentgeltlich im Zeichnen zu unterrichten. — Die Sibylle wurde 1481 bestellt und 1482 bezahlt. Es liegt also ein Zwischenraum von fünf vollen Jahren zwischen den grossen Darstellungen und dieser Einzelfigur. Es ist kaum anzunehmen, dass ein so rühriger Mann sie als Bildhauer unthätig zugebracht habe.

Allerdings wird gesagt, es seien an der Aussenseite des Domes und zwar auf dem Dachgesims gegen Süden noch Statuen von Urbano da Cortona, Antonio Federighi und Giovanni di Stefano vorhanden, welche ursprünglich im Innern an den Pfeilern des Mittelschiffs angebracht, zu Anfang des vorigen Jahrhunderts ans Aeussere versetzt worden. Dort sind jedoch diese Statuen so sehr den Blicken entzogen, dass es selbst mit bewaffnetem Auge kaum möglich wird, die stilistischen Eigenthümlichkeiten genau zu unterscheiden und danach etwa den Meister zu bestimmen. Ich habe mir früher einmal die Gestalt des jugendlichen Heiligen in der oberen Reihe zunächst am Campanile als Werk Federighi's notirt, weiss indess mit dieser Notiz augenblicklich keine Vorstellung mehr zu verbinden [16]).

Dagegen glaube ich mit Hilfe der anerkannten Arbeiten im Stande zu sein, noch eine andre Statue Federighi's nachzuweisen, die uns ein etwas vorgerückteres Stadium seiner Kunstweise darstellt als die früher betrachteten Sculpturen, mithin der zweiten Hälfte der siebziger Jahre gehören dürfte. — Sie befindet sich bis dahin unerkannt im Privatbesitz zu Siena, ward mir im Palazzo d'Elci als Antike gezeigt und wird gewiss, wenn meine Taufe sie nicht erlöst, noch lange als heidnisch gelten; denn sie stellt den Gott des Weines in ziemlich derber Auffassung dar. Diese Auffassung aber ist gerade das Charakteristische, das auf einen Meister des Quattrocento und damit auf Federighi führt, dessen Arbeit sich im Einzelnen überall zu erkennen gibt. Der junge Bacchus steht als strammer Bursch völlig nackt vor einem Felsblock, an den

---

[16]) Zeitweilig steht Giovanni di Stefano unserem Meister sehr nahe. — Gelegentlich dieser Statuen an der Südseite des Domes sei erwähnt, dass sich der Fassade zunächst in einem unteren Tabernakel eine Sibylle von grosser Vortrefflichkeit befindet, die für Giovanni Pisano selbst in Anspruch genommen werden muss.

die rechte Hand zurückgreift, so dass man vermuthen möchte, dies Stück Marmor sei unfertig stehen geblieben, während der Künstler ursprünglich beabsichtigte, es zu einem Weinstock, vielleicht gar mit einem Satyrknäblein darin, auszubilden. Denn während dieser Arm abwärts nach hinten gestreckt ist, die Hand aber nicht aufstützt, sondern flach anlegt, wie um Etwas locker zu berühren, hält die erhobene Linke eine grossbeerige Traube mit einem Blatt darauf, und nach dieser köstlichen Frucht ist der Blick des Auges, ja, der Mund schon gerichtet, und das Antlitz wendet sich so dreiviertel herum, wie häufig bei Federighi, der den Werth des Profiles genau kennt. Den muskulösen Armen und der wuchtigen Hand entsprechend, ist auch der Kopf stark gerundet. Der üppige Haarwuchs umgibt ihn wie ein Wulst, so dass ein Weinblatt, das über die gekräuselten Enden fällt, wohl nur die ursprüngliche Intention (oder die nachträgliche Correktur) verräth, die Stirn mit einem Kranze zu beschatten. Das tiefliegende Auge ist voll und lebhaft, die gerade Nase kräftig geschnitten, die Lippen des eben geöffneten Mundes scheinen den süssen Beeren entgegen zu lechzen, aber das Oval des Gesichtes spitzt sich schnell zum Kinne zu, und dieses würde winzig erscheinen, wäre es nicht so scharf geformt. Es ist durchaus der Typus, den wir bei Federighi's S. Victor und S. Ansanus kennen gelernt, wie bei den Gefangenen im Dom; besonders die untere Hälfte ist ein sprechendes Zeugniss für ihn gerade in der auffallenden Verbindung mit der breiten Bildung des Schädels und dem kurzen starken Hals. Die Vorliebe desselben Meisters und seine gewohnte Formensprache prägt sich ebenso in allen übrigen Theilen des Körpers aus. Die Gestalt ist untersetzt, das Becken etwas breit, die Beine nicht eben lang; aber die einschneidende Gliederung durch die Angabe der Muskellagen, des Knochengerüstes, der Gelenkkapseln, zeigt die vollständigste Verwandtschaft mit den Actfiguren unter der Weihwasserschaale, obgleich der Künstler nicht einen ausgearbeiteten Mann, noch einen jungen Hercules geben wollte, sondern einen noch nicht mannbaren Knaben als »weichen Dionysos« vorstellt. Es ist ungemein lehrreich, von der energischen Hand dieses Bildhauers die Polster unter den Brustwarzen und dicht daneben die Furchen um die Herzgrube, den etwas aufgetriebenen Bauch und die feste Structur ringsum, die Schwellung der Schenkel und Waden, aber auch die stählernen Sehnen und die Härte der Kniescheibe, wie des Schienbeines gebildet zu sehen. Wenn diese Theile an den Statuetten des Weihbeckens durch fortgesetztes Anfassen und Abscheuern etwas von den charakteristischen Schärfe eingebüsst haben, so steht hier die originelle Arbeit unangetastet und wohlerhalten vor uns — geradezu ein Musterstück für Antonio Federighi. Was die drallen Buben in Orvieto versprachen, ist hier in dem robusten Bacchusknaben erfüllt und vollendet, durchaus das nämliche Gewächs. — Und kehren wir noch einmal zum Eindruck des ganzen Kunstwerkes zurück, so ist Veranlassung genug, Federighi's Darstellung des Weingottes einerseits der Antike und andrerseits Michelangelo gegenüber zu bringen. Mag für die Erstere auch nur an den herrlichen Torso im Gang der Uffizien erinnert werden, an dem Adolf Bayersdorfer die ganze Ergänzung als Jugendleistung Michelangelo's nachgewiesen, und für den Letzteren

an den weinseligen jungen Zecher im Bargello, der dem üppigen Geschlecht der Faune verwandter ist als den Olympischen. Dann tritt die Sinnesart Federighi's ebenso deutlich heraus, wie im Geschmack seiner decorativen Reliefbehandlung vorhin: die Fülle und die Kraft zugleich, wie spätrömische Antiken sie wohl vereinigen, das ist auch sein Ideal — oder vielmehr, wie es nun wohl einleuchtet, nicht das Ziel seiner Nachahmung, sondern die nothwendige Aeusserung seines eigensten Wesens.

Wird nun aber diese Marmorstatuette des Bacchus im Palazzo d'Elci zu Siena als bezeichnendes Werk des Antonio Federighi anerkannt — und ich denke, bei so völliger Uebereinstimmung mit seinem Kunstcharakter darf es nicht zweifelhaft bleiben — so haben wir, um unsere Vorstellung von seiner bildnerischen Thätigkeit zu vervollständigen, noch einen Schritt weiter zu wagen. Federighi ist dann auch der Urheber des marmornen Taufbrunnens in der Capella S. Giovanni Battista im Dom zu Siena.

Die Arbeit wurde früher dem Jacopo della Quercia zugeschrieben, aber wohl hauptsächlich in Verwechslung mit dem Taufbrunnen in der Unterkirche, der Pieve di S. Giovanni. Denn die stilistische Beziehung zu seinen beglaubigten Marmorwerken ist höchstens sehr weitläufig und die Entstehung dieser Sculpturen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts überhaupt kaum denkbar. Freilich die neueste Guida von Siena sagt: »Il fonte battesimale fu lavorato certamente nei primi anni del sec. XV. e forse da Giacomo della Quercia«; und der Cicerone hat schon seit mehreren Auflagen ganz darüber geschwiegen, als ob das Werk nicht existire oder nicht beachtenswerth sei.

Vor allen Dingen ist die Erwägung wichtig, dass der ganze Bau dieser Taufcapelle ins letzte Drittel des Quattrocento gehört und wahrscheinlich eine Stiftung des Alberto Aringhieri ist, der in den achtziger Jahren mehrere Graffiti des Domfussbodens, den plastischen und malerischen Schmuck der Kuppel herstellen liess und in der Capelle selbst von Bernardino Pinturicchio porträtirt ward. Giovanni di Stefano soll den Bau um 1482 begonnen haben [17]), der noch 1487, als Neroccio di Bartolommeo den Auftrag für die Statue der hl. Katharina bekam, nicht vollendet war. (Doc. II., 415.) Es ist wahrscheinlich, dass die ganze übrige Ausstattung, also vor Allem auch das Taufbecken selbst nicht vor 1482 begonnen wurde. Wir hätten darnach ein Werk aus der Spätzeit Federighi's vor uns, und dürfen uns von vornherein kaum wundern, wenn die Ausführung nicht ganz mehr die Schärfe der früheren Arbeiten von seiner Hand aufweist, nicht alle charakteristischen Eigenschaften aus seiner Hauptperiode vereinigt, oder stellenweise gar die Mitwirkung von Schülerhänden erkennen lässt. Obgleich nun aber diese zeitlichen Umstände, die wir billigerweise berücksichtigen, den schlagenden Nachweis des Autors aus dem Stil allein erschweren, und gewiss auch die Ursache waren, dass man ihn bisher nicht herausgefunden, so reichen doch die Anhaltspunkte, die das Werk bei

---

[17]) Guida di Siena, p. 12, und Sigismondo Tizio, Hist. Senens. Mscr. Lib. VI. — Auch in den Acten der Opera, Lib. rosso d'un Leone heisst es Fol. 74: 1484 la Chappella nuovamente si lavora per lo braccio di S. Giovanni in duomo.

seinem heutigen Zustande zur Vergleichung gewährt, noch vollkommen aus unsere Ansicht zu begründen.

Zunächst entspricht der architektonische Aufbau des Polygons den Eigenthümlichkeiten, die wir an Federighi's beglaubigten Werken kennen. Die Pro portion der einzelnen Theile, die Profilirung des Sockels und der Simse, sowie die Vertheilung der Zierglieder sind die gewohnten dieses Meisters. Um den Untersatz zieht sich ein Fries, dessen Figuren mehrfach über den Rand der Einrahmung hinausreichen, und die Darstellungen sind wieder, der Bestimmung des Gefässes entsprechend, aus dem Kreis antiker Meergottheiten entnommen [18]), d. h. muntere Putten tummeln sich einzeln oder in Schaaren auf Delphinen, Tritonen und anderem Getier und wiederholen, wenn auch unter sich ungleich in der Arbeit, im Grossen und Ganzen den derben Kindertypus, den Federighi selbst an den Weihbecken zu Orvieto und Siena bevorzugt. Darüber werden die Seitenflächen des Brunnens von je zwei Pilastern eingerahmt, so dass sie an den Ecken gekuppelt stehen, wie an dem Obergeschoss der Capella di Piazza, und diese Pilaster sind genau so kannellirt und mit eben solchen Capitälen geschmückt, wie an jener Capelle und an der Steinbank der Loggia de' Nobili. Ueber ihnen lagert ringsum gerades Gebälk, an dessen breitem Mittelfries wiederum die nämlichen Ornamente vorkommen und ebenso vielfach abwechseln, wie an den Pfeilern der Marktcapelle. Innerhalb dieser architektonischen Umrahmung sind die Felder noch einmal an drei Seiten eingefasst, während dieser Rand unten weiter vorspringt, sich gleichsam zum Boden für die dargestellten Figuren erweitert, wie bei den sitzenden Helden jener Bank der Loggia. Das Wichtigste sind jedoch natürlich die figürlichen Reliefs selbst, die uns ausführlich Moment für Moment erzählen, wie die Erbsünde in die Welt gekommen, von der Erschaffung des Menschen bis zur Vertreibung aus dem Paradiese.

Betrachten wir, um sogleich das Entscheidende herauszuheben, nur einmal den Sündenfall und die Scene, wie Jehovah mit Adam redet. Da bedarf es kaum eines Hinweises, um zu erkennen, dass die beiden nackten Gestalten Adams und Evas nur Uebertragungen in Relief von Statuen sind wie der Bacchus in Palazzo d'Elci oder ein gefesseltes Weib am Weihbecken des Domes; ja, die Heiligen Victor und Ansanus geben, so weit die Kleidung nicht den Körper versteckt, ebenso viel Aufschluss. Die derbe breitschultrige und starkknochige Bildung beim Manne, die nicht eben graziöse Ueppigkeit im Fleisch bei Eva ist durchaus bezeichnend, und die Uebereinstimmung erstreckt sich sogar bis in gewisse Eigenheiten der Haltung und Formengebung. So kehrt bei Adam die »grätschbeinige« Stellung wieder, die schon bei S. Ansano und Bacchus bemerkt ward, so die Vorliebe für durchgedrückte Kniee oder starkes Vortreten der Kniescheibe, die muskulösen Schultern und Arme, wie die

---

[18]) Man ist aber desshalb nie auf den Gedanken verfallen, diese Basis könnte antik sein und zu einem Neptunsaltar gehört haben. Dagegen war der Taufbrunnen lange Zeit Altartisch für den Arm S. Johannis und ist erst seit 1865 wieder an seinem alten Platz.

scharfe Furchentheilung des Rumpfes, besonders zwischen Herzgrube und Nabel. Am willkommensten ist gewiss Manchen die Gleichheit der Hände und Füsse: die nämliche breite Phalanx der Finger und Zehen und die übermässige Länge der letzteren bei gewissen Bewegungen. Man vergleiche nur Adams Vorderzehen, die über den Rand der Bodenfläche treten, im Gespräch mit Gottvater, oder die selben bei Evas aufgestütztem Fuss im Sündenfall mit denen des Bacchus; — die Hand des letzteren mit der Traube und Adams halb abgeschnittene Rechte, wie Eva ihn zum Ungehorsam verführt. Man betrachte ferner die Hand des hl. Ansanus, die den Mantel hält, neben der eigenthümlich sprechenden Fingerbewegung Adams, wie er vor Gott auf Eva als Anstifterin weist, oder die selbe Gelenkigkeit der Finger, mit denen Eva die verbotene Frucht darbietet. Endlich ist die Bildung der Köpfe und die Behandlung der Haare überall auf diesen Reliefs durch irgend ein Beispiel in den beglaubigten Werken Federighi's zu belegen. Ja, selbst die oberflächlicher erscheinende, etwas wassersüchtige Fülle des Fleisches, die beim Sündenfall zunächst befremden mag, ist nicht ohne Analogie, z. B. schon in den Engelköpfen am oberen Rand des Weihbeckens mit den Gefangenen drunten, wie an den Drachen und Delphinen desselben Meisterwerks.

Offenbar hat Antonio Federighi, als er an die Ausführung dieses wichtigen Auftrages ging, sich den Vorbildern des Jacopo della Quercia an der Fonte gaja aufs Neue zugewendet, und es ist kein Wunder, wenn die Art seines Reliefs, die Stärke der Herausarbeitung und der Uebergang in die Fläche, die Vertheilung der wenigen Personen in den gegebenen Raum und die geringen Andeutungen der Oertlichkeit mit Quercia's Weise eine gewisse Verwandtschaft haben, soweit dies bei der sonstigen Verschiedenheit der Begabung möglich war. Dennoch ist die Abweichung von dem älteren Vorbild schon in diesen Dingen gross und für die andersartige Richtung dieses späteren Quattrocentisten bezeichnend. Man sieht auch hier überall, Federighi ist seinen eigenen Weg gegangen. Er besitzt, was wir schon an den Helden der Steinbank beobachtet, bei Weitem nicht das Geschick, die Gestalten unter den Bedingungen des Reliefs zu entwickeln; seine Bewegungen haben nicht den Fluss; sein ganzes Gebahren ist eckiger und derber; es fehlt ihm der grossartige Wurf, der allen Erfindungen Quercia's jene Macht der Ursprünglichkeit gibt, als könnten die Darstellungen gar nicht anders sein. Bei Federighi macht sich überall die Ungewohnheit bemerkbar, Compositionen reliefmässig zu denken: desshalb greifen seine Figiuren und Bäume über die gegebene Umrahmung hinaus, oder bedrängen sich gegenseitig, deshalb lehnt der schlafende Adam mit dem Hinterkopf gegen die Grundfläche, die den Himmel oder sonst leeren Raum bedeutet, ja, die Locken seines wulstigen Haares breiten sich aus, als läge er auf dem Boden. Man darf wohl sagen, die Compromisse der Reliefkunst waren nicht die Sache dieses entschiedenen Realisten, der die Körper im Raume nur voll ausgerundet zu denken vermag, und als guter Architekt mit der Darstellung des Raumes selbst sofort in die Brüche kommt, sobald ihm die dritte Dimension versagt wird. Aber eben deshalb hält er sich auch frei von den Versuchen der Florentiner, die malerische Perspektive auf das

Relief zu übertragen, und verfällt nicht in eine der damit verbundenen für die Plastik so gefährlichen Anwandlungen malerischer Intention. Trotz aller Einengung durch die ungewohnte Oekonomie hat er seinen Reliefs Vorzüge gesichert, die alle Anerkennung verdienen. Die Energie seines Wesens bewährt sich auch hier, und die Verwerthung des ganzen Leibes, die den echten Plastiker verräth, gibt ihm immer einen Vorsprung vor so manchen Kunstgenossen, die mit den Figuren den umgebenden Raum und den ganzen Beziehungsreichthum der Scenerie mitdenken und gar nicht los werden können, auch wo lediglich Sculptur verlangt wird. Die Bewunderung, die diesem Taufbrunnen gezollt ward, solange er als Werk des Quercia galt, braucht ihm nicht versagt zu werden, wenn wir ihn fortan als Leistung des Antonio Federighi betrachten. Auch hier ist ein wichtiges Zeugniss für die Geschichte der Plastik im Quattrocento!

Vielleicht ist es uns gelungen, durch die eingehendere Prüfung der erhaltenen Werke Federighi's seinem Namen auch den guten Klang herzustellen, der ihm gebührt, und zwischen den vereinzelten Arbeiten auf verschiedenen Gebieten, mit denen man bisher diesen Namen verknüpft, die einheitliche Beziehung darzulegen, die sie unter sich erst wirklich verbindet und allesamt als Aeusserungen Eines Geistes erscheinen lässt. Je mehr man sich gewöhnen wird, die ganze Reihe als zusammengehörig anzusehen, desto mehr wird man auch die Persönlichkeit erfassen und unter dem Namen Antonius Federighus, den schon ein zeitgenössischer Geschichtschreiber Sigismondo Tizio als »vir in arte scultoria et in omni architecturae genere peritissimus« bezeichnet, eine lebendige und fühlbar individuelle Vorstellung gewinnen. Solcher Männer gibt es noch mehr in der Kunstgeschichte Siena's; ich denke, es wäre erwünscht, wenn auch sie uns näher träten.

Wolf Traut.

Von **Wilh. Schmidt.**

Ueber diesen Nürnberger Künstler, der nach Neudörfer »seinem Vater Hans Traut in der Kunst des Malens und Reissens hoch überlegen« war, habe ich im Repertorium XI, 353, schon berichtet. Ich bin nun in der Lage, dazu eine Ergänzung liefern zu können.

Herr Dr. G. Hirth hat das Hallische Heiligthumsbuch von 1520 in seiner Liebhaberbibliothek als XIII. Bändchen reproducirt, übrigens mit Weglassung des Textes und etwa zwei Drittels der Holzschnitte. Ich fand nun, als mir die betreffende Veröffentlichung kurz vor der Fertigstellung vorgelegt wurde, zufällig auf dem Piedestal des hl. Petrus (im Original Rückseite von Folio 33, bei Hirth Nr. 27) das Monogramm [Monogramm], das man mit Fug auf Wolf Traut beziehen kann. So konnte Dr. R. Muther in der »Vorbemerkung« noch darauf hinweisen. Das Original, das bereits nach Halle verschickt war, wurde mir bereitwilligst von dort übersandt, wofür ich den betreffenden Herren im Namen der Wissenschaft den besten Dank sage. Die Holzschnitte dieses Werkes tragen im Grossen und Ganzen den gleichen Charakter. Als von der Masse mehr oder weniger abweichend, habe ich mir u. A. bemerkt: das Titelblatt, wo Albrecht von Brandenburg und Ernst von Sachsen das Modell der Stiftskirche tragen (Hirth Nr. 3); »Sant Annen bild« (H. 10); »Ein helffenbeynen teffelein« (H. 16); »Ein gros silbern vbergultt sitzend Marienbild« (H. 67); »Ein silbern sanct Erasmus brustbild« (H. 23); »Ein schön silbern sant Friderichs bild« (fehlt bei H., im Original Fol. 44); »Ein silbern vbergult sant Victors bild« (H. 74); »Ein vbergult brustbild sancti Ignacij« (H. 22); »Ein silbern sant Anthonius bilde« (fehlt bei H., im Orig. Fol. 53); »Ein silbern sant Marthen bild« (H. 61). Eine gewisse Unregelmässigkeit, kleine Krümmungen der Striche, verzwickte Typen sind in diesen Blättern theilweise sichtbar, dann ist charakteristisch die eigenthümliche, hässliche Fingerzeichnung, z. B. bei dem Titelblatt (H. 3), der Madonna (H. 67), dem hl. Antonius (Orig. Fol. 53). Es lässt sich nicht leugnen, dass die letztern sehr dem L. Cranach verwandt sind. Andererseits gibt es wieder Uebergänge dieser Blätter in die gewöhnliche Art, so stimmt z. B. die Fingerbildung der rechten Hand bei der hl. Katharina (H. 45), die doch unzweifelhaft von

W. Traut ist, mit den Fingern auf dem Blatte H. 67. Diese Fragen werden sich mit Bestimmtheit erst entscheiden lassen, wenn das Miniaturwerk in Aschaffenburg entweder mit dem Originalholzschnittwerk oder einer vollständigen Nachbildung des letzteren verglichen werden kann. Uebrigens darf man nicht übersehen, dass doch auch der Charakter der ursprünglichen Vorbilder, d. h. der Reliquienkästchen etc. selbst, nicht ganz ohne Einfluss auf die Art der Zeichnung geblieben ist, man betrachte nur z. B. das Kruzifix (Orig. Fol. 28, fehlt bei H.), die Sargfiguren (Orig. Rückseite von Fol. 48, fehlt bei H.), die Sargfiguren (Orig. Fol. 63, fehlt bei H.), wo entschieden der alterthümliche Charakter der Originale deutlich ausgedrückt, also der eigentliche Typus des Holzschnittzeichners zurückgetreten ist. Ich lasse daher die Frage nach dem Urheber derartiger Blätter dahingestellt; es genügt mir, hier nur festgestellt zu haben, dass die grosse Masse der bestimmbaren Holzschnitte — nicht etwa blos die auf Postamenten stehenden Einzelfiguren — von Wolf Traut geliefert sind, und dass man sie für die Reconstruirung der Kunstweise desselben mit Sicherheit verwenden kann. Das Monogramm des Wolf Traut auf den hl. Petrus war allerdings nicht unbekannt geblieben, in dem Heilthumsbuche selbst war es zwar vor mir merkwürdigerweise nicht entdeckt worden, auch nicht von Wiechmann-Kadow, der das Werk in Naumann's Archiv I, 196 f. beschrieben hatte, dagegen hatte bereits Franz Brulliot im Dictionnaire des Monogrammes, 1832, I, Nr. 3160 b, das Zeichen bemerkt und hinzugefügt, dass der hl. Petrus zu einer Folge von Aposteln und andern Heiligen derselben Grösse gehöre. (Von Nagler, Monogrammisten III, 900, wurde diese Angabe wiederholt). Brulliot hatte die betreffenden Schnitte als Separatabdrücke gesehen und nicht gewusst, dass sie für das Hallische Reliquienbuch ursprünglich bestimmt waren.

Ich füge hier das »Werk« des Traut bei, soweit ich es bis jetzt zusammenfinden konnte.

Die Holzschnitte, 54 an der Zahl, die theilweise die Jahreszahlen 1511 und 1512 tragen, in dem Buche: »‚Die Legend des heyligen vatters Francisci‘. Nach der Beschreibung des Engelischen Lerers Bonauenture. Gedruckt ... In ... Nuremberg, Durch Hieronymum Höltzel, In verlegung des Erbern Caspar Rosentaler yetzundt wonhafft zu Schwatz, April 1512.« Vergleicht man z. B. bei dem stehenden hl. Franciscus (Rückseite des Titelblattes) die Gesichtsbildung (Mund!), vergleicht man ferner die kleineren Blätter, besonders die Darstellung (von 1511), wo Franciscus im Rosenkranz vor Christus kniet, mit Darstellungen des Heilthums, z. B. mit H. 8, 17, 33 u. s. w., so wird man meines Erachtens denselben Meister finden, wenn auch natürlich in etwas früherer Form. Dann folgt das jetzt im Nationalmuseum zu München befindliche Altarwerk von 1514, das durchaus im Typus der ziemlich kleinen Köpfe, den Verkürzungen u. A. mit diesen Blättern übereinstimmt. Ebenfalls dem Jahre 1514 entstammt das von mir im Repertorium XI, 353, bereits besprochene Blatt, den hl. Stephanus zwischen zwei Bischöfen darstellend; es wurde für das Missale Pataviense von 1514 (Nürnberg, gedruckt bei Jodocus Gutknecht) verwandt. Zwei Jahre hierauf entstand der Holzschnitt, Christus nimmt Abschied von seiner Mutter, den Passavant III, 198, 224, beschreibt; er trägt in

früheren Drucken das Monogramm und die Jahreszahl 1516; neuere Abzüge ohne Zeichen und Zahl finden sich in dem bekannten Sammelwerk von Derschau B, 4. Gleichfalls von Traut, wenn auch ohne Zeichen, ist meines Erachtens das schöne Blatt (Pass. III, 203, 245), wo der hl. Augustinus in der Tracht seines Ordens mit dem Kinde spricht, das mit einem Löffel das Meer ausschöpfen will und dadurch den Gottesmann über die Fruchtlosigkeit seiner Grübeleien über die hl. Trinität belehrt; rechts unten steht die Jahreszahl 1518. Den Schluss machen die Hallischen Holzschnitte, deren Zeichnung wir um 1518—1520 ansetzen müssen; spätere Entstehung ist unmöglich, da das Buch 1520 zu Halle gedruckt wurde und der Künstler selbst im letzteren Jahre noch starb.

Ohne Zweifel wird dieses lückenhafte Material und Lebensbild noch sehr bereichert werden, vorläufig ist wenigstens das Skelett angegeben.

Nachtrag zu W. Traut.

Ich hatte in meinem Aufsatze über Wolf Traut das Missale Pataviense von 1514 erwähnt, worin das Titelblatt, der hl. Stephanus zwischen zwei Bischöfen, von Wolf Traut herrührt. Ich fand nun in dem gleichen Missale einen andern Holzschnitt von ähnlicher Grösse, Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, er ist ebenfalls 1514 gemerkt, trägt jedoch nicht die beiden Monogramme. Auch dies Blatt ist von W. Traut. Ferner »zieren« das Missale noch eine grosse Anzahl kleiner und kleinster illustrirter Initialen; diese sind zwar roh geschnitten, so dass, besonders bei den kleinsten, die Zuschreibung erschwert ist, da jedoch trotz dieser Oberflächlichkeit Verwandtschaften zu W. Traut hervortreten, so werden auch sie diesem Künstler beizumessen sein. Einen anderen Holzschnitt des gleichen Meisters fand ich im Titel von: Strabi Fuldensis Monachi .... hortulus nuper apud Heluetios in S. Galli monasterio repertus. Impressum Norinberge, in oppido Imperiali officinaque Joannis Weyssenburger .... 1512. Die Illustration stellt vier Mädchen vor, die einen Garten pflegen. Auf der Schlussseite des Büchleins ist Weyssenburgers Monogrammschild, der von zwei Engelchen gehalten wird, beigefügt; dass auch dieser, übrigens sehr charakterlose, Schnitt von Traut gezeichnet ist, halte ich nach dem Gesichtsausdrucke des linken Engels für nicht unmöglich, wenngleich nicht für gewiss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Hamburg. Kunsthalle.

Vor 20 Jahren wurde die Kunsthalle in Hamburg gegründet, zunächst zur Aufnahme von nur ungefähr 400 Gemälden, einer kleinen Abguss-, wie einer bedeutenderen Kupferstich- und Handzeichnungensammlung. Seitdem ist sie fortgehend, besonders aber im letzten Jahrzehnt, durch Ankäufe und Schenkungen bereichert, wie sie einem so vielvermögenden Gemeinwesen wohl anstehen. Der Hauptbestand aber in den Bildersälen des stattlichen Gebäudes wies anfangs vorwiegend nur Vaterländisches und Modernes auf, wie das ja das Geschick derartiger Neugründungen zu sein pflegt. Da trug vor 2—3 Jahren jedes der hamburger Blätter in den Kreis norddeutscher Kunstfreunde fast aufregende Berichte hinein über einen grossartigen Zuwachs an Gemälden, welcher von England her Hamburg zu Theil geworden sei. G. C. Schwabe, ein geborener Hamburger, hatte sich zu Gunsten seiner Vaterstadt von den Bildern seiner Wahl getrennt: 128 Nummern, meist englischen Ursprungs, denen einige französische, belgische und deutsche Meister sich würdig anreihen.

Bald folgte eine bedeutende Erweiterung, Abänderung und Verschönerung des Gebäudes der Sammlung, dessen grossräumiges Treppenhaus jetzt mit den stimmungsvollen Landschaften des Hamburgers V. Ruth und A. Fitger sinnigen, farbenglänzenden Schöpfungen geschmückt, einen auch decorativ prachtvoll und fein durchgebildeten Eindruck macht. Daran schloss sich — was überaus wichtig ist — der Uebergang ihrer künstlerischen Verwaltung aus Laienhänden an eine hervorragend befähigte, fachmännisch geschulte Kraft, den Director Dr. A. Lichtwark. Neuerdings hat nun der Senat 300,000 Mark verausgabt zum Ankauf der ca. 100 altniederländischen Gemälde, welche bis jetzt die Hudtwalcker-Wesselhöft'sche Sammlung bildeten, die letzte jener einst so berühmten und zahlreichen Sammlungen der reichen Hansastadt, »nach dem Urtheil der Fachleute die bedeutendste Privatsammlung alter Gemälde im Deutschen Reich«. Geschenkte Werke älterer Hamburger Meister — d. h. auch solcher Ausländer, die dort länger

gearbeitet — legten den Grund zu einer wichtigen Abtheilung, durch welche sich ein Denkmal ausbauen wird für die hohe Bedeutung Hamburgs zur Zeit der niederländischen Kunstblüthe, und während der specifisch hamburgischen Nachblüthe. (Man denke z. B. an B. Denner.)

Im Herbste vorigen Jahres war es mir vergönnt, all dies neu Erworbene kennen zu lernen. In fünf ihnen zugewiesenen Sälen hatte die Sammlung Schwabe soeben ihre Aufstellung gefunden. Ein bald danach vom Verfasser, J. Th. Schultz, mir zugesandtes Exemplar einer Schrift über »die Gemälde der Schwabe-Stiftung in der Hamburger Kunsthalle« (Hamburg, C. Boysen 1888) veranlasst mich, über das Gesehene und Gelesene Mittheilung zu machen. Als »historisch-kritischen Gang« durch die »erste grössere Sammlung englischer Oelbilder auf dem Continent, in Verbindung mit Werken von ausgewählten deutschen, französischen und belgischen Meistern,« bezeichnet der Verfasser — selbst ausübender Künstler und vielerfahrener Kritiker — sein Büchlein.

Da die englische Kunst — wohl nicht ganz ohne Schuld ihrer spröden Vertreter, die ihr Werk vor 1886 auf dem Festlande kaum je sehen liessen — oft als wenig mit dazu gehörig behandelt wird, ist es willkommen, dass der Eingang kurz die Entwicklung der Malerei von ihrem späten Begründer Hogarth an darlegt. Die in Hamburg vertretenen »alten Meister« aber sind meistens erst ums Ende des 18. Jahrhunderts geboren. »Der Wilderer« von Landseer — »etwas stumpf im Ton . . . aber bei Darstellung der Thiere, im Vortrag von einer Frische und Lebendigkeit, die man sonst wohl vermisst« —, eine »Flusslandschaft« von Callcot — daheim der »Claude« der Malerei genannt —, zierlich behandelte Landschaften von Nasmyth, »Kinder am Strande« von Collins, mehr oder weniger tüchtige Strand- und Seestücke von Stanfield, Cooke, Bonington und Fielding — einem Anhänger Delacroix' —: das sind mit Turner's »An der Loire« — einer weniger befriedigenden Jugendarbeit des grossen Landschafters — »die Bilder der alten Schule«. Ihnen sind hier angereiht die Präraſaeliten, »deren Führer, ebenso wie unsere Nazarener, von den Quatrocentisten ihren Ausgang nahmen, weil sie bei diesen ihren Wahlspruch: ‚Hass aller conventionellen Lüge, Wahrheit, nichts als Wahrheit!' viel mehr erfüllt fanden, als bei den grossen Meistern der Hochrenaissance . . . Sie fanden in dem berühmten Kunstkenner Ruskin einen Vertheidiger, der ihre Sache weit besser führte, als sie es mit dem Pinsel zu thun vermochten«. Wenn es in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (24. Jahrgang, Heft I) heisst, die Präraſaeliten seien in dieser Sammlung nicht vertreten, so trifft das zu für jene ersten »sieben, die das P. R. B. (Pre Rafaelite Brotherhood) stolz hinter ihren Namen setzten. Aber ihr Streben erfüllte eine viel breitere Schicht von Malern« als diese begrenzte Genossenschaft, und die folgenden haben »von der Schule ihren Ausgang genommen«, wie die für ihre seltsame Richtung zum Theil recht charakteristischen Werke zeigen. W. Dyce's »Jacob und Rahel« (mitgetheilt in der »Ztschr. f. b. K.«) freilich ist ein »Lebensbild von hohem Reize«; um so geheimnissvoller durch Stoffwahl und Auffassung wirkt desselben Meisters »Joas schiesst den Pfeil

der Verheissung«. Einem wenig bekannten alttestamentlichen Vorgang entnommen, konnte es dennoch im bibelkundigen England ohne Commentar ausgestellt werden. »Eine Summe von archäologischer Gelehrsamkeit, eine Fülle von Studium und Arbeit ist in diesem Bilde niedergelegt . . . und doch hat Recht, wer es für verfehlt erachtet. Die vollendet ausgesprochene Körperlichkeit« allein genügt nicht, die Idee, das Symbolische der Handlung auszudrücken. Aehnliches gilt von den Gemälden J. R. Herbert's, besonders dem umfangreichen »Moses mit den Gesetzestafeln«, bei dem gleichfalls »die freischaffende Künstlerphantasie um ihr Recht gekommen ist«. Die zahlreichen Figuren, sogar nach den Stämmen Israels und ihrer Lebensstellung an ihren Trachten erkennbar, sind auf einer angehefteten Inschriftstafel beschrieben. Eine solche konnte gleichfalls »Th. Moore mit seiner Tochter im Gefängniss« nicht entbehren. »Eine Verwechslung des poetischen Elements mit dem malerischen bildet auch die Schwäche« des Bildes »König Lear und Cordelia«. Dazu kommt als eines von Herbert's besten Gemälden »der Säemann der guten Saat« und eine Anzahl südlicher feiner Landschaften. Von dem anfangs ausgesprochenen Vorkämpfer dieser absonderlichen Malerei, von Millais — »in England für den grössten Künstler der Neuzeit gehalten« — gibt es hier ein Genrebild von prächtiger Ausführung, ein »Menuett tanzendes Mädchen«. Nach den noch hierher gehörigen Landschaften von Hook, Linnel und Cole, denen »vollendete Wahrheit der Naturauffassung« nachgerühmt wird, werden die meist ausserordentlich tüchtigen Werke »moderner Landschafter« und die »Thierbilder« besprochen. Das uferlose Meer fand ich seltener dargestellt, als von den insularen Künstlern zu erwarten schien; um so öfter aber ausgezeichnete, oft heimatliche Küstenbilder. (Hamilton, Mac Callum, Knight, Richards, Gill, Hunter.) Das nordische Flachland, die Bergwelt und der Süden kommt gleichwerthig nicht minder tüchtig zur Darstellung durch Fields, Hering, Dillon, Müller und Creswick. Unvergesslich bleiben des W. B. Davis reizvolle, mild lichte Landschaften mit köstlich gemalter Thierstaffage. Diese kommt nach der, dem Menschenleben entlehnten Art des Holstein-Parisers G. Schenk zur Anwendung in R. Ansdell's »Die gestörte Mahlzeit«. »Keck erfunden« ist Riviere's »Der letzte Löffelvoll«, ein trauliches Zusammenleben von Hausthieren und Kindern. Auch beim eigentlichen »Sittenbild« scheinen die Kinder eine ähnlich grosse Rolle zu spielen wie im englischen Roman. Maclise's »Kinder im Walde«, Kate Perugini's (Ch. Dicken's Tochter) »Multiplication«, Faed's »Sonnenstrahl« geben hierfür reizende Beispiele. Ein »Italienisches Mädchen« mit »wunderfein durchgeführtem Köpfchen« repräsentirt den berühmten Leighton. Makr's feiner Humor erfreut in »Autor und Kritiker« und »Der Naturforscher«. Die Schwabe-Sammlung scheint es bestätigen zu wollen, »dass es eigentliche Geschichtsmalerei in England nicht gibt«. Unter den »historischen Sittenbildern« beschäftigte mich lange »Voltaire zu Gast bei dem Herzog von Sully« von Orchardson, ohne mir, trotz der Tüchtigkeit der Darstellung, irgend verrathen zu wollen, was die aufregende Scene bedeute. (Die hohen Herren vertragen sich trotz der Tafelfreuden offenbar recht schlecht.) Eine lange

Geschichte aus Carlyle's »Friedrich der Grosse« stillt erst jetzt meine Neugier! Als sofort verständlich, und nicht Neugier, aber andauernde Theilnahme erweckend, tritt uns Pettie's »Eduard VI. vor Unterzeichnung des ersten Todesurtheils« entgegen; man merkt, ein wie eingehendes Studium des Menschen, wie der Kunst, besonders der Venezianer — an die man in diesen Räumen nicht zu oft erinnert wird — hier zu Grunde liegt[1]). »Der Anfang der Manufactur wollener Gewebe in England« von W. Wynfield ist, »wie sein Thema, so auch in seiner Färbung ziemlich nüchternen Charakters«. Eine schöne Königin mit Gefolge verfehlt dennoch auch in der Wollfabrik nicht, Eindruck zu machen.

Den Werken der »Freunde des Herrn Schwabe« ist ein besonderer Abschnitt gewidmet, in dem die im landschaftlichen Theil nicht sehr befriedigende, höchst englische und interessante Gruppendarstellung dieser Maler, von der Hand eines derselben, Wells, voransteht. Hodgeon hat in einer Reihe von Bildern — darunter »Der arabische Märchenerzähler«, »Der Schlangenbändiger« u. s. w. — orientalische Stoffe trefflich bewältigt. Unter Leslie's duftigen Frauengestalten ragt an erquicklicher Schöne »Nausikaa« — von ihren Gespielinnen geschmückt — hervor. Ph. Calderon bietet in sieben Gemälden Verschiedenartigstes. Das liebenswürdige und coloristisch wirkungsvolle »Mit dem Strome« — ein junges Paar im Kahn — gilt als Hauptbild, während in dieser Umgebung das »Porträt des Herrn Schwabe und seiner Gemahlin« — inmitten ihrer Galerie ein Gemälde prüfend — grösste Anziehung übt. Von Storey stammt das reizende, genrehafte Gruppenbild »Frau Calderon und ihre Kinder« (Familie des Vorigen), deren eines, W. F. Calderon, erst 1865 geboren, als tüchtiger Künstler — besonders im Thierfach — unter den »Jüngeren Meistern« hier zu finden ist. An ihrer einem, Woods, der lange im Süden weilte und denselben mit seinem Volksleben prächtig schildert (z. B. »Die Bewerbung des Gondoliers« in der »Ztschr. f. b. K.«) wird nachgewiesen, wie diese Allerjüngsten »in den allgemeinen Strom einlenken, der die nationalen Eigenthümlichkeiten zu verwischen droht«, während vorher auf halbe Franzosen oder Italiener sehr ausnahmsweise musste hingewiesen werden. Doch zeigt noch Fildes' vielbewundertes anmuthiges »Italienisches Blumenmädchen«, wie mich dünkt, im feinen Köpfchen jenes starke Gemisch von Südlichem mit Englischem, das dem Neuling hier so oft auffällt.

Sollte wirklich jenes Nivellement auch die englische Kunst ergreifen, so wäre Hamburg doppelt zu beglückwünschen, dass es in der Schwabe-Stiftung gerade aus einer Höhezeit jener raschen Entwicklung so viel Echtes und Bestes jetzt sein eigen nennen darf; so Vieles, in dem sich die insulare Eigenart, der »mächtige Subjectivismus ausprägt . . ., der Jeden seine eigenen Wege gehen lässt . . . und die Bezeichnung der englischen Künstler als Autodidakten in der Kunst rechtfertigt« — und das nicht zu ihrem Nach-

[1]) Das schöne Blatt findet man in genannter Lieferung der »Zeitschrift für bild. Kunst«.

theile. Unter dem mancherlei Besonderen, das halb abstösst, halb anzieht, findet sich auch eine gute Bekannte: die Hellmalerei. Vielleicht ist's auch nur eine Anverwandte der bei uns ansässig gewordenen, mit ihren Reflexlichtern und derlei Raffinements mitunter etwas coquettirenden Manier. Der hochblonde kühle Ton wirkt nicht wie ein anziehendes Experiment, das man beliebig wieder aufgibt, sondern wie ein Naturgewolltes. Wo die Farbengebung eine andere ist, sehr ins Volle und in die Tiefe geht, wollte sie mir mitunter hart und weniger wohlthuend erscheinen. Ein recht starker Vorwurf, sicher aber nicht unbegründet, liegt in folgendem Satz: »Reflexion beherrscht die englische Kunst. Nicht schöpferischer Drang, geniale Initiative, überquellende Begeisterung erzeugen die Werke dieser Künstler . . . Selbst ihre grössten Meister überwinden diese Schranke kaum; über seine Natur kann eben kein Mensch hinaus.« Es ist aber die durchgängig strenge Gewissenhaftigkeit des Naturstudiums, ein anderswo nicht gewöhnlicher Fleiss, die solide Durcharbeitung und Vollendung, der diese Werke englischer Malerei auszeichnet und sie dem Studium empfiehlt. Auch das liebenswürdig Schlichte, das Ungesuchte, Reine und Harmlose, das sie in so erquicklichen Gegensatz stellt zu den Greuelscenen, mit denen man, oft mit so viel Geschick, auf unseren Ausstellungen uns gruseln macht, wird uns immer wieder dankbar in den Räumen weilen lassen, die der hochherzige Kunstförderer uns schmückte.

Man wird's ihm schon zutrauen, dass die deutschen, französischen und belgischen Gemälde, die er unter seine Engländer aufnahm, den Vergleich voll aushalten: Vautier, Wider, Hoff, Tiedemand, Koekkoek, Lutteroth, A. Achenbach (von dem letzten zwei »prächtige Bilder, die der Zeit seines mächtigsten Schaffens angehören«) — das sind so bekannte Grössen, dass, wie in unserem Buche die bei den Engländern so willkommenen Lebensskizzen hier fast fehlen konnten, wir auch über ihre hiesigen Werke werden hinweggehen dürfen, so hochbedeutend sie zum Theil auch sind. Die Landschafter A. Bonheur (Bruder der Rosa B.), H. Vernet mit einem »Bonaparte bei Bassano«, Aubert, als Vertreter der Delaroche'schen Schule, Ary Scheffer mit seinen frommen »schemenhaften« Frauengestalten, Frère und Henriette de Bouteiller mit anmuthigen Kinderbildern, sind unter den Franzosen die wichtigsten, während Gallait und Knarren, sowie Koller — geborener Deutscher — Belgien vertreten.

Wie zu erwarten stand, hat die so reich beschenkte Stadt gethan, was in ihren Kräften stand, um ihrem Dank Ausdruck zu geben. Als sie den Stifter zum Ehrenbürger machte, war es Menzel, dem die Anfertigung des Diploms übertragen wurde, von dessen geistvoller Schönheit seiner Zeit nicht wenig gerühmt wurde. Die prächtige Schwabe-Büste des Hamburgers Bruno Kruse, an der wir auf der letzten Berliner Ausstellung uns gefreut, hat inmitten des Hauptraumes der Sammlung einen würdigen Platz gefunden. Der Geber selbst hat durch seine Freunde Ph. Calderon und Yeames die Gemälde nach seinem Sinne in die Säle einordnen lassen.

Hamburg hat seine Kunsthalle nicht für sich allein. Vor Allem fühlen

sich als Mitbesitzer die sonst bilderarmen Schleswig-Holsteiner, für die ja Hamburg die Thür ihres engen Hauses ist, durch die sie in die Welt hinaustreten. Aehnlich ist's mit Allem, was sonst durch die Welt- und Seestadt hin und her fluthet. Der Lage und Bedeutung der Stadt wird's zum Theil zuzuschreiben sein, dass sie vor einem halben Jahrhundert ein Centrum des Kunsthandels gewesen ist und unter ihren Kunstmaklern Männer wie Harzen und Commeter gehabt hat, die sich »als gelehrte Männer ihres Faches europäischen Rufes erfreuten. In dieser Schule erzogen war Inspector Chr. Meyer« der Erbe ihres Amtes und Ansehens. Wie Hamburgs Cultureinfluss für Norddeutschland, ja Europa gar nicht hoch genug anzuschlagen ist, so ebensowenig die oben erwähnte Neugestaltung seines vornehmsten Kunstinstitutes. Alle Berichte von dorther geben Zeugniss von der zielbewussten, thatkräftigen Arbeit seines neuen Leiters, dem offenbar nicht seine Kunstschätze, ja nicht einmal die Kunst allein letzter Zweck ist — wie sie für den schaffenden Künstler das sein darf — sondern die Menschen, denen sie dienen soll. So geht neben der Vermehrung — die Sammlung zählt jetzt ca. 900 Gemälde — und Erhaltung, vor Allem die Nutzbarmachung her. In Director Lichtwark's Programm heisst es: »Wir wollen nicht über die Dinge, sondern von den Dingen und vor den Dingen reden.« Die Kunstanschauung wird betont. Und so sind seine sehr zahlreichen und stark besuchten Vorträge im Makartsaal der Kunsthalle, deren Abdruck in den Hamburger Blättern sie noch weiteren Kreisen zuführt, stets unter Benutzung der beredeten Kunstwerke abgehalten worden, gleichviel, ob die Geschichte der holländischen und der englischen Malerei oder ob altdeutscher Kupferstich und Holzschnitt in Rede stand. Wenn aber, wie kürzlich, im Anschluss an eine Oberländer-Ausstellung die modernen deutschen Humoristen das Thema bildeten, dann wird für möglichst vollständige Beschaffung von Originalwerken Sorge getragen.

Da besonders Lehrer, Lehrerinnen und überall die Schulen herangezogen werden und jeder Kanal scheint aufgespürt zu werden, durch den man Kunstverständniss und Freude könne ins Menschenleben einströmen lassen, so wird für die Zukunft von Hamburg an Förderung von Kunstzwecken wohl nicht wenig zu erwarten sein, da es ihm bekanntlich an äusseren Mitteln nie fehlt.

Doris Schnittger-Schleswig.

Berlin. National-Galerie.

Ueber die letzte grosse Erwerbung derselben, die Fresken der Casa Bartholdy (Zuccari) in Rom, hat Professor Dr. Lionel von Donop in einer besonderen Schrift (Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der National-Galerie, Berlin, O. v. Holten, Kunst- und Buchdruckerei 1889) ausführlich berichtet. Er erzählt darin zunächst die Geschichte dieses für die Entwicklung der modernen deutschen Malerei so wichtigen Denkmals, schildert dann auf Grund vorhandenen Actenmaterials die seit lange angestellten Versuche, dieses Denkmal für Deutschland zu retten, bis zu dem endlich am 10. April 1886 zum Preise von 48,500 Lire abgeschlossenen Kauf. Sehr interessant sind

dann die Mittheilungen über die schwierige, aber durch Bardini in Florenz glücklich bewirkte Abnahme der Fresken von der Mauer und die Ueberführung derselben nach Berlin. So wie uns hier der Vorgang bei der Abnahme geschildert wird, kann man nur dem Verfasser zustimmen, wenn er dem Processe einen über das hier Erreichte hinausgehenden Werth für die Erhaltung von Kunstwerken solcher Art zuschreibt. Die Künstler in Rom waren im Rechte, als sie gegen die Ablösung und Ueberführung Einsprache erhoben; das erste Capitel der Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts lässt sich nur in Rom recht verstehen, und verstehen auch nur in Rom ganz die Stimmung und die Absichten, aus welchen die Künstler heraus diese Werke schufen; da nun aber einmal das Haus für die deutsche Kunst nicht erworben werden konnte, so wollen wir uns freuen, des Denkmals überhaupt nicht verlustig gegangen zu sein. An dieser Stelle sei auch gleich erwähnt der treffliche Katalog, welchen Lionel von Donop für die Gräflich Raczynskischen Kunstsammlungen, die ja auch in der National-Galerie Aufstellung fanden, angefertigt hat (Berlin 1886, Mittler & Sohn). Nach einer Lebensskizze des Begründers der Sammlungen, Athanasius Graf Raczynski, wird das beschreibende Verzeichniss, alphabetisch geordnet, ganz nach dem Muster des Katalogs der K. Galerie gegeben. Nur hat der Verfasser, ganz richtig, den Katalog in zwei Abtheilungen getrennt — in der einen die alten, in der anderen die neueren Meister, also vom Beginn des 19. Jahrhunderts an behandelt. Hingewiesen sei auch hier auf die gut gearbeiteten Kataloge der Sonderausstellungen, stets von einer knappen, aber inhaltsreichen Skizze des Künstlers, dessen Werke vorgeführt werden, eingeleitet. So heben wir aus dem Jahre 1888 die für die Pfannschmidt-Ausstellung und die für die Adalbert Begas- und Wilhelm Riefstahl-Ausstellung gearbeiteten Kataloge hervor.

Karlsruhe.

In der Sitzung des hiesigen Alterthumsvereins vom 28. März 1889 hielt Architekt Franz Jacob Schmitt-Karlsruhe einen Vortrag über römische Tempel in Speyer. Der Vortragende hat im Auftrage und auf Kosten des Domcapitels im Jahre 1868 den Neubau des Ostgiebels am Kaiserdome in Speyer nach eigenem Entwurfe zur Ausführung gebracht. Der alte Giebel war 1689 durch Melac's Horden bei Verwüstung von Stadt und Dom zerstört worden und befand sich bis zum genannten Jahre nur die Nothconstruction einer Riegelwand an dieser Stelle. Beim Abbruche dieser Nothconstruction entdeckte der Vortragende drei werthvolle Gesimsstücke in einen Fries vermauert und erkannte darin alsbald die Hauptgesimse der alten Ost-Bautheile des Domes. In weissem Vogesen-Sandstein ausgeführt, bewies die technische Behandlung des reichen Ornamentes der Gesimsprofile unbedingt antik-römische Arbeit. Unzweifelhaft gehörte das aufgefundene Kranzgesims einem der ehemaligen drei (Diana-, Mercur-, Venus-) Tempel Speyers an, von denen uns die alten Chronisten übereinstimmend berichtet haben, und gemäss den Detailformen rührt das Gesims vom Ende des dritten oder vom Anfange des vierten Jahrhunderts nach Christus, also der Zeit her, wo Constantius Chlorus das ver-

wüstete Nemetum (Speyer) wieder aufgebaut hat. Im siebenten Jahrhunderte soll die erste Domkirche auf Veranlassung König Dagoberts und zwar auf der Stelle des ehemaligen Dianatempels entstanden sein, naheliegend ist es, diese als Säulenbasilika unter Verwendung der antiken Fragmente, der vorhandenen Steinsäulen und Gesimse, sich zu denken. Nur so war es möglich, dass diese römischen Schöpfungen sich vor der Zerstörung erhielten und 1030 in den von Konrad II. gegründeten und heute noch existirenden Kaiserdom übergingen. Auch hierbei wurden die antiken Gesimse, soweit sie reichten, wieder verwendet und bei den neu gearbeiteten behielt man die einzelnen Gliederungen bei und liess nur die Hängeplatte fort. So hatte denn Franz Kugler in seiner Geschichte der Baukunst mit allem Rechte die Gesimse des Speyrer Doms als von völlig antikisirender Gestaltung bezeichnet. Durch die Wiederauffindung der alten wirklich antik-römischen Gesimse beim Neubaue des Ostgiebels ist das Siegel für das bis dahin bestandene Räthsel gelöst worden. Die Gesimsreste wurden durch das Domcapitel in der oberen von Baudirector Dr. Hübsch neu errichteten Querhalle hinter der Orgel des Domes aufgestellt.

Hirsau.

Bei Gelegenheit einer zwischen der alten in Ruinen liegenden Abteikirche zu St. Peter und Paul von unserem ehemaligen berühmten Benedictinerkloster und dem eben in Ausführung begriffenen neuen evangelischen Gotteshause nothwendig gewordenen Grabung wurde der Unterbau einer bisher von Niemanden vermutheten in der Wiederkehr zwischen der Aussenmauer vom Chore und dem südlichen Querarme vorhandenen Apsis freigelegt. Bis jetzt galt die 1083 gegründete und 1091 eingeweihte Anlage des Hirsauer Abtes Wilhelm als eine kreuzförmige dreischiffige, im Mittelschiffe flachgedeckte Pfeilerbasilika mit geradgeschlossenem ungewölbten Chore. Gemeinsam mit der mächtigen Basilika der Benedictinerabtei Limburg an der Haardt war die Anlage der gewölbten nach Aussen offenen Vorhalle zwischen zwei viereckigen Thürmen, sowie der gerade geschlossene Chor; durch die Wiederauffindung der am Querschiffe ausgebauten Apsis haben wir nun hierin diesen wichtigen Bautheil der Limburger Klosterkirche auch für St. Peter und Paul in Hirsau als ehedem vorhanden constatirt. Es dürfte nunmehr kaum einem Zweifel unterliegen, dass auch, wie Limburg, der nördliche Querschiffsarm in Hirsau ebenfalls eine nach Osten ausgebaute Apsis besessen hat. Das Bauprogramm von St. Peter und Paul in Hirsau war somit das ganz gleiche wie in Limburg und es fand ein Fortschritt nur darin statt, dass man wie bei der St. Aureliuskirche des Klosters Hirsau die Seitenschiffe mit scharfgrätigen Kreuzgewölben überdeckte, während bei der 1030 begonnenen Abteikirche in Limburg wohl die Vorhalle und Krypta, nicht aber auch die Seitenschiffe mit Wölbung versehen worden waren.

Karlsruhe, im Mai 1889. *Franz Jacob Schmitt*, Architekt.

Litteraturbericht.

Plastik.

Emile Molinier: Les Plaquettes, Catalogue raisonné. Paris, Librairie de l'art. Jules Rouam, editeur, 1886.

Auf den mehr als 400 Seiten eines zweibändigen Werkes behandelt Molinier eine Gattung von Monumenten, von denen bisher die kunsthistorische Litteratur nicht oder nur ganz im Vorübergehen Notiz genommen hatte. Und doch sind es Monumente, die der weitaus überwiegenden Zahl nach der besten Zeit der italienischen Kunst angehören. Auch hier waren es die Sammler, vor Allem die fein empfindenden französischen, die der zünftigen Forschung den Anstoss gaben. Diesen Ursprung verleugnet denn auch das Molinier'sche Buch keineswegs. Aus dem Sammlerbedürfniss entsprungen, geht es nirgends über die Interessen des Sammlers hinaus, und nur die Einleitung lässt errathen, dass hier nicht ein gebildeter Liebhaber, sondern ein die Gesammtheit der Erscheinungen berücksichtigender Historiker die Feder geführt. Aber es wäre ungerecht, hier auf den ersten Wurf Alles zu verlangen, wo verwandte altbebaute Gebiete noch keine reiferen Früchte getragen haben. Wie lange schon bestehen die Kataloge von Bartsch, Passavant und Anderen mit ihrer scharfsichtigen Pflege des Sammlerraffinements, und wie dürftig ist es auch heute noch — von wenigen Detailbehandlungen abgesehen — um die Geschichte der Kupferstech- und Holzschneidekunst bestellt. Nicht mehr als einen Katalog der Plaketten hat Molinier zu geben beabsichtigt, und die grundlegende Bedeutung eines solchen Unternehmens soll nicht verkannt werden. Es fragt sich hier nur, wie weit und in welcher Form diese Absicht verwirklicht worden.

Doch vor dieser Frage noch ein Wort über die näherliegende nach dem Wesen der Plaketten.

Sollen alle die Werke, die der Sprachgebrauch der modernen Sammler als Plaketten bezeichnet, unter eine gemeinsame Definition gebracht werden, so wird die oberflächlichste und allgemeinste die beste sein. Es sind kleine Metallreliefs mit figürlichen Darstellungen. Ein Versuch, ihren eigenthümlichen Charakter schärfer zu erfassen, wird aber mancherlei Einschränkungen ergeben. Wie schwankend ist schon die nächste Bestimmung der Kleinheit. Molinier hat in seinen Katalog die Nachbildungen der Thüren von dem Altar in S. Pietro

in Vincoli und ein angeblich von dem Sieneser Taufbrunnen stammendes Thürchen aufgenommen, und doch messen die ersteren 0,37:0,45, das letztere 0,36:0,25. Vielleicht ist es gerade die Verwendung der Plaketten, die eine Grundlage für eine genauere Bestimmung abgibt. Denn als blosse Schaustücke, auf rothen oder blauen Sammet geheftet, wie wir sie heute bewundern, haben sie gewiss in den seltensten Fällen gedient. Wir finden sie zunächst als Bestandtheile von Geräthschaften, zu Tintenfässern oder Cassetten zusammengelöthet, als Einlagen in Kästchen, als Lampendeckel, aber auch zur Verzierung von Bucheinbänden. Für ihre Verwendung an Degenknäufen haben sich ebenfalls noch Beispiele erhalten. Nur aus ihrer besonderen Form und dem Anhalt, den bildliche Darstellungen abgeben, vermögen wir auf die grosse Rolle zu schliessen, die sie als Schmuck von Gewand, Rüstzeug und Pferdegeschirr spielten. Wo sie selbstständig auftreten, sind sie ausschliesslich Gegenstände der Andacht: die Mehrzahl der Täfelchen mit religiösen Darstellungen diente, in Bronzerahmen gefasst und mit einem Handgriff versehen, als Kopftäfelchen, Pace.

Ueberblickt man diese mannigfaltigen Verwendungsweisen der Plaketten, so erkennt man leicht einen gemeinsamen Zug. Nirgends sehen wir sie in Verbindung mit monumentalen Werken, sie zeigen vielmehr durchweg einen mobilen Charakter. Mehr noch aus diesem Grund als auf Grund der schwankenden Maassbestimmung werden wir Tabernakelthürchen und dergleichen aus der Reihe der eigentlichen Plaketten zu streichen haben. Die Darstellungen der Beweinung und Grablegung, die den unteren Theil von Riccio's Bronzethüren im Museum Correr einnehmen, können als Plaketten erst dann gelten, wenn sie, aus diesem Zusammenhang losgelöst, als selbstständige Täfelchen auftreten.

Das Material, aus dem die heute noch erhaltenen Plaketten bestehen, ist nahezu ausschliesslich Bronze, zuweilen versilbert oder vergoldet, selten mit Email geschmückt. Daneben finden sich Täfelchen in Blei oder Kupfer. Es ist aber wohl kein Zweifel, dass ein grosser Theil dieser Arbeiten, namentlich alle diejenigen, die aus Goldschmiedwerkstätten hervorgingen, ursprünglich in edlen Metallen ausgeführt waren.

Auch aus dem Inhalt der figürlichen Darstellungen kann kein neues Moment zur Umgränzung der Plaketten gewonnen werden. Er ist so umfassend als nur möglich und gerade darauf stützt sich zum wesentlichen Theil das Interesse an dieser Kunstgattung. Die religiösen Stoffe der grossen Plastik werden ohne principielle Einschränkung auch von den Plakettenkünstlern nacherzählt, aber da diese, im Gegensatz zu jener, vorwiegend für das profane Bedürfniss arbeiten, vermögen sie mit voller Freiheit aus dem Bildervorrath zu schöpfen, der in der Phantasie jener Zeit lebt. In erster Linie ist es die Antike, die hier anregend wirkt. Neben den mythologischen, allegorischen und historischen Schilderungen, die sich direct an das Alterthum anlehnen, hüllen sich aber auch die Kampf- und Jagdscenen und genrehaften Darstellungen wenigstens in antikes Gewand. Unmittelbar dem Leben entnommene Bilder, wie Caradosso's badende und fischende Männer, sind äusserst selten.

Freilich sind es nicht immer freie Erfindungen, die uns die Meister der Plaketten bieten. Mit Vorliebe greifen sie nach Motiven antiker geschnittener Steine und Münzen, aber auch Stiche Mantegna's und Dürer's werden benützt. Dagegen muss hervorgehoben werden, dass die eigentliche Plastik, die alte wie die moderne, nur in ganz vereinzelten Fällen das directe Vorbild für die Plakettendarstellung abgegeben hat. Wo eine Uebereinstimmung stattfindet, wie in der decorativen Sculptur Oberitaliens, war diese letztere der empfangende Theil.

Von so hervorragend kunsthistorischem Belang aber auch das Gegenständliche der Plakettenbilder ist, so thäte man den Sammlern doch Unrecht, wollte man ihre Vorliebe aus diesem Gesichtspunkt allein erklären. Ausschlaggebend ist vielmehr die künstlerische Bedeutung dieser Werke, die auf einer Höhe steht mit den gegossenen Medaillen. Sie sind nichts anderes als Bildhauerarbeiten kleinsten Maassstabes und fallen in der technischen Behandlung und der ästhetischen Wirkung unter die Gesetze der Bronzebildnerei. In Wachs oder Thon modellirt und dann gegossen, zeigen sie die Freiheit in der Composition, die Breite und Lebendigkeit der Durchführung, die für diese Materiale charakteristisch sind.

Hiermit ist aber eine einschneidende Bestimmung zur Definition der Plaketten gegeben. Ihrem innersten Wesen nach von ihnen verschieden sind jene Pseudoplaketten, die, nicht für den Bronzeguss gedacht, ursprünglich in einem andern Material gearbeitet waren. Hierher gehören die Ausgüsse aus antiken Gemmen, aus geschnittenem Bergkristall, aus Siegelstempeln, ebenso wie die Abgüsse nach Cameen oder Elfenbeinschnitzereien. Es ist klar, dass sie wegen ihrer äusseren Aehnlichkeit mit den wahren Plaketten in einem Katalog dieser nicht fehlen dürfen, aber sie sind auszuscheiden und in den Anhang zu verweisen, was Molinier nur bei den Nachbildungen nach Siegelstempeln und Elfenbeinarbeiten gethan hat.

Sehen wir nach dieser kurzen Abschweifung, wie sich Molinier mit der Aufgabe, die er sich gestellt, ein beschreibendes Verzeichniss der erhaltenen Plaketten zu liefern, abgefunden hat. Die nächsten Bedingungen, die ein solches Verzeichniss zu erfüllen hat, sind grösstmögliche Vollständigkeit und leichte Auffindbarkeit der einzelnen Stücke. Dieses Nächste ist nun aber Molinier, hier wie dort, schuldig geblieben. Von den in dem neuen Berliner Katalog beschriebenen Plaketten fehlen etwa 115 bei Molinier, und von den mehr als 90 seit der Publication desselben erworbenen Stücken finden sich bei ihm kaum 20 verzeichnet. Und das ist nur eine einzige Sammlung, wenngleich die reichhaltigste. Aber auch die hervorragenden Stücke, die sich in anderen Museen befinden, wie im Kunstgewerbemuseum in Wien, in Modena, in Neapel wurden nicht, jene des South Kensington Museums nur zum kleineren Theile berücksichtigt. Unter den Privatsammlern, deren Schätze herangezogen wurden, vermissen wir alle Engländer, obenan Fortnum, dann Salting, Robinson und Andere, ja selbst bei den Pariser Liebhabern dürfte sich noch ein oder das andere Täfelchen finden, das wir im Katalog von Molinier vergeblich suchen. Rechnet man das alles zusammen, so wird die Schätzung nicht zu gewagt erscheinen, dass Molinier gegen 300 Plaketten, also etwa den vierten Theil

aller bekannten, übersehen hat. Er wird daher, falls nicht eine zweite Auflage in naher Aussicht ist, der Nothwendigkeit, diese Lücke mit einem Nachtragband auszufüllen, kaum entgehen, soll anders seine verdienstvolle Arbeit die Stelle, die sie beansprucht, auch weiter behaupten.

Und zu diesem Zweck bedarf sie noch einer anderen wichtigen Verbesserung. Ein Nachschlagewerk muss dem Suchenden, auch dem völlig unvorbereiteten, die Mittel zur möglichst raschen Orientirung an die Hand geben. Freilich bereitet das hier ganz andere Schwierigkeiten als bei den Medaillen und Münzen, wo die Bezeichnungen der Bildnisse und sonstige Inschriften selten versagende Anhaltspunkte bieten. Auch die noch überaus schwankende Meisterbestimmung der grösstentheils unsignirten Plaketten kann kaum als Wegweiser verwendet werden. — Molinier hat allerdings seinem Buch einen nach Gegenständen geordneten Index angehängt. Aber trotz dieser Erleichterung, welche Mühsal bleibt noch immer! Um eine Plakette mit der Maria und dem Kind zu identificiren, hat man nicht weniger als 47 Beschreibungen durchzulesen. Und man muss sie genau durchlesen, Angesichts der geringen Verschiedenheit der Darstellungen. Unter welchem Schlagwort aber soll man die zahlreichen, schwer benennbaren Allegorien suchen? Hat sich nun gar der Autor in der Auslegung einer Darstellung geirrt, dann ist die Plakette beinahe so unauffindbar, wie ein in einer Bibliothek verstelltes Buch. All diesen Uebelständen abzuhelfen gibt es nur ein Mittel: die Illustration. Nicht die gelegentliche Illustration, wie sie Molinier anwendet, die bloss zum Schmuck des Buches dient, aber keinerlei praktischen Werth hat. Es bedarf vielmehr der Abbildung sämmtlicher Plaketten, nicht im Text, sondern auf Tafeln, wie im neuen Berliner Katalog, nur muss auch hier, so unkünstlerisch die Sache aussehen mag, die Anordnung nach Gegenständen festgehalten werden.

Wenn ich es nun nach diesen allgemeinen Ausstellungen versuche, auf das Detail von Molinier's Werk einzugehen, so kann sich die Kritik natürlich nur an das Gegebene halten. Für eine Aufführung der von Molinier übersehenen Plaketten sind nach dem oben Gesagten die Grenzen einer einfachen Besprechung zu enge. Was diese Kritik aber herausfordert, sind zunächst und beinahe ausschliesslich die Meisterbestimmungen und die Gruppirung der anonymen Plaketten nach Schulen und Ländern. Indess muss sofort anerkannt werden, dass Molinier hierbei mit Besonnenheit und tüchtiger Kennerschaft ans Werk gegangen ist und dass er sich der Schwierigkeit seiner Aufgabe im Ganzen gewachsen zeigte. Wenn mehrere seiner Bestimmungen auf thönernen Füssen stehen, wenn andere völlig in der Luft hängen, so ist das bei einer ersten Sichtung des colossalen Materiales nicht zu verwundern. Es wird noch manche Plakette ihren Namen wechseln, ehe sie einen Ruheplatz unter den Anonymen findet, und manche, die jetzt in bescheidener Namenlosigkeit einhergeht, wird sich taufen und wieder taufen lassen müssen. All das liegt noch in den Anfängen und die gewünschte Sicherheit in der Bestimmung wird erst dann zu erreichen sein, wenn möglichst vollständige Sammlungen der Stilkritik ein stets bereites Vergleichsmaterial an die Hand geben.

An die Spitze seines Werkes stellt Molinier die Nachahmungen nach der

Antike. Mit vollem Recht, denn von ihnen aus nahm aller Wahrscheinlichkeit nach der ganze Kunstzweig seinen Ausgang. Nur hätten hier, wie schon oben bemerkt, von den mehr oder minder freien Nachbildungen, in denen sich der Geist der Renaissance in ganz selbstständiger Weise äussert, die blossen Aus- und Abgüsse nach antiken Steinen, die ein rein archäologisches Interesse bieten, ausgeschieden werden müssen. Zu den bemerkenswerthesten Stücken dieser letzteren Gattung zählt die nach dem berühmten Stein des Euodos im Pariser Münzcabinet geformte Julia Titi, von der die Berliner Sammlung ein Exemplar besitzt. Zahlreiche der Gemmen, von denen Ausgüsse angefertigt wurden, sind aber selbst nur dem 15. oder 16. Jahrhundert angehörende Copien nach der Antike.

In diese Rubrik hat Molinier indess nur diejenigen Nachahmungen aufgenommen, die einem bestimmten Künstler nicht zuzuschreiben sind. Dazu rechnet er auch die sog. Patera Martelli des South Kensington Museums (Nr. 29), die seit Cicognara unter Donatello's Namen ging, jetzt aber ziemlich allgemein zu einer Arbeit des 16. Jahrhunderts degradirt wurde. Prof. Hans Semper hebt dagegen ganz richtig den herben donatellesken Charakter der Arbeit hervor; nur ist es bedenklich, wenn er zur Stütze seiner Annahme das kleine Bronzerelief mit dem Triumph des Silen anführt, das vielmehr alle Merkmale von Bertoldo's Stil aufweist. In den beiden grossen Halbfiguren hat sich der Künstler ziemlich treu an alte Vorbilder gehalten. Der Silen kommt auf einem kleinen Cameo (Cades, impr. gemm. cl. II A 317) und auf einer gleichfalls antiken Glaspasta des Berliner Antiquariums vor. Nur fehlt bei diesen der Aermel am rechten Arm und die greisenhafte Bildung des Körpers. Die Bacchantin zeigt ein antiker Stein bei Cades (cl. II A 438), aber nach der andern Seite gewandt. Die Umstellung lässt sich wohl aus dem Bedürfniss, für den Silen ein Pendant zu gewinnen, erklären. Indess weicht die durchaus antike Form des Trinkhornes von derjenigen auf dem genannten Stein wesentlich ab, so dass Prof. Furtwängler, dem ich diese Angaben verdanke, glaubt, noch ein zweites, verschollenes Original annehmen zu müssen. Eigenthum des modernen Künstlers ist dagegen die völlig unantike Detailbehandlung des Gewandes. Diesem gehört natürlich auch die Gesammtcomposition mit ihrem bunten, beinahe überladenen Beiwerk.

Eine interessante Variante des schönen, aus Pal Martelli stammenden Londoner Exemplares besass Herr Karl von Pulszky in Budapest. Sie zeigt oben rechts von der Herme das Sonnenbild und auf dem Schild zu Füssen der Herme statt der Palmetten eine Satyrmaske. Der Sockel der Vase rechts ist ebenso wie der Vasenhals canellirt, der Stamm des Weinstockes gerillt. Der weibliche Kopf zwischen den beiden Halbfiguren blickt weniger medusenhaft entsetzt und neben dem Schild im unteren Abschnitt breitet sich ein Rankenornament gleich jenem auf dem Trinkhorn aus. Die Rückseite des Tondo ist durchaus gravirt, auf dem Buckel in der Mitte eine Sphäre mit dem Thierkreis, umschlossen von einem breiten Ornamentband. — Der die Statue eines Knaben meisselnde Bildhauer (Nr. 36) wurde von Molinier im Nachtrag zum zweiten Band mit Recht unter die Arbeiten des Moderno aufgenommen.

— Die Diana (Nr. 44), von der sich ein Exemplar im österr. Museum, ein anderes unter den neuen Erwerbungen des Berliner Museums befindet, zeigt ähnliche Züge und Haarbehandlung wie die Nymphe auf der Martelli-Spiegel-Kapsel und steht in der Gewandung Donatello noch näher als diese.

Den Imitationen nach der Antike schliesst Molinier die Arbeiten Donatello's und seiner Schule an. Nr. 64, Maria mit dem Kinde, gehört schon seiner Grösse nach und, wie auch die zahlreichen Stuck- und Thonwiederholungen beweisen, nicht eigentlich unter die Plaketten. Ein schönes Exemplar bei Herrn Hainauer in Berlin. In zartestem Flachrelief behandelt, ist es in der Erfindung doch zu zahm, um als Werk des Meisters selbst zu gelten, während die folgende Nr. 65, die Molinier nur der Schule zuschreibt, die verkleinerte Copie eines Thonreliefs ist, das die bedeutenden Züge Donatello's offenbart. — Ein Rundrelief der Maria mit dem Kind und musicirenden Engeln (Nr. 68), das sich gleichfalls in einem schönen, das Pazziwappen tragenden Exemplar in der Sammlung Hainauer findet, ist trotz seines eckigen Naturalismus zu manierirt für den Meister selbst. Als Hauptwerk dieses Donatello-Nachfolgers, dessen bekannte Arbeiten Bode zusammengestellt hat (Ital. Bildh. d. Ren. S. 36 fg.), ist das Lombardi-Relief in S. Croce zu Florenz anzusehen. — Von der Geisselung Christi (Nr. 69) hat das Berliner Museum neuerdings einen schönen, dem 15. Jahrhundert angehörigen Guss erworben. Eine Plakette im eigentlichen Sinn ist dieses Relief freilich ebensowenig wie jenes der Grablegung (Nr. 71) in der Ambrasersammlung zu Wien oder das Martyrium des hl. Sebastian (Nr. 75) bei M. André in Paris.

Unter Nr. 81 beschreibt Molinier eine Tabernakelthür der Ambrasersammlung, mit dem auferstandenen Christus in der Mitte und den kleinen Verkündigungsfiguren in den oberen Ecken. So wenig man ein derartiges Werk in einem Plakettenkatalog suchen würde, so unglücklich gewählt ist die Firma, unter der es hier erscheint. Courajod hat es in der Gazette archéologique (vol. XI) publicirt, indem er es auf Grund einiger nebensächlicher Aeusserlichkeiten dem Sienesen Giovanni Turini zuschreibt und sich in seiner Ansicht durch eine Reihe seltsamer Missverständnisse, zu denen auch Molinier das Seinige beiträgt, bestärken lässt. Ich habe das Unhaltbare dieser Taufe in dem Archivio storico dell' arte (I, 84 fg.) nachzuweisen versucht und kann mich hier mit der kurzen Erwähnung des Resultates begnügen. Zunächst befindet sich an der Stelle, der unser Sportello entnommen worden sein soll, an dem Tabernakelaufsatz des Sieneser Taufbrunnens, das zugehörige Thürchen noch immer — wenigstens befand es sich dort, als der Berliner Gipsabguss von dem Monument angefertigt wurde. Dass dieses aber in der That das alte, documentarisch von Giov. Turini gelieferte Thürchen ist, beweist schlagend die stilistische Uebereinstimmung des Madonnenbildes darauf mit den Figuren von Turini's Relief am Becken. Mit diesem leicht kenntlichen, noch wesentlich in Trecentotraditionen befangenen Meister hat der auferstandene Christus der Ambrasersammlung nichts zu schaffen. Hier meldet sich vielmehr ein ganz handwerksmässiger Bronzegiesser, dessen kleinlicher Arbeit einige donatelleske Reminiscenzen kein Heil zu bringen vermögen.

Nicht stichhaltiger als bei Turini sind die Rechtstitel, auf die hin ein zweiter toscanischer Bildhauer, Agostino di Duccio, unter die Plakettenkünstler aufgenommen werden soll. Von den beiden Stücken, die hier unter seinem Namen gehen, ist indess nur Nr. 84, einen Triumph darstellend, von Molinier neu getauft worden. Er weist für seine Zuschreibung auf die Aehnlichkeit der Plakette mit dem Triumph auf Agostino's Grabmal des Malatesta in S. Francesco zu Rimini hin. Aber ich muss gestehen, dass es mir, über den rein thatsächlichen Vorgang hinaus, nicht gelungen ist, auch nur eine entfernte stilistische Verwandtschaft zu constatiren. Dass die Pietà (Nr. 83) ein Werk Duccio's sei, sucht Molinier nicht näher zu begründen, da er damit nur eine alte Bestimmung des Cicerone wiederholt. Immerhin wäre neben dem Louvre-Exemplar auch dasjenige im Bargello zu nennen gewesen, an das jene Bestimmung anknüpft. Schon an einer anderen Stelle (Rivista storica italiana, IV, 220) unternahm ich aber den Nachweis, dass sowohl die Beweinung Christi, wie ein grösseres, gleichfalls im Museo nazionale hängendes Bronzerelief der Kreuzigung, den Namen dieses manierirten Florentiners mit Unrecht führen. Beide Werke gehören vielmehr dem Donatello-Schüler Bertoldo di Giovanni an. Seit sich durch die Auffindung der vollen Künstlersignatur auf der Pegasusgruppe der Ambrasersammlung auch die Reiterschlacht im Bargello trotz ihres engen Anschlusses an die Antike als charakteristisches Werk Bertoldo's herausgestellt hat, war für die Erkenntniss dieses Meisters, die sich bisher nur auf seine Medaillen stützte, eine breite Basis gewonnen. Man wird leicht Bertoldo's eigenthümlichen Faltenwurf, seine Gesichtstypen, die Vorliebe für eine starke Verkürzung der kleinen Köpfe, die auffallende Haarbehandlung in den obengenannten Werken wieder finden. Und irre ich nicht sehr, so haben wir auch in dem überaus zarten Flachrelief mit dem Triumph des Silen im Bargello eine jener von Vasari so hoch gerühmten kleinen Bronzearbeiten zu sehen, die der Vorsteher der medizeischen Antikensammlung für seinen Gönner ausführte.

Indess kann sich Bertoldo nicht beklagen, von Molinier übersehen worden zu sein. Er folgt in der That seiner Pietà auf dem Fuss, aber mit einem mehr als verdächtigen Gepäck. Von den fünf Plaketten, die er mit sich führt, ist nur eine einzige sein Eigenthum, Nr. 89, wahrscheinlich die Rückseite einer Schaumünze, die ihm schon längst auf Grund der Uebereinstimmung mit seinen Medaillen zugeschrieben wurde. Die beiden Reliefs der Beweinung Christi (Nr. 85) und der Grablegung (Nr. 86), von denen nur die erstere als wirkliche Plakette vorzukommen scheint, bilden den unteren Abschluss eines Bronzethürchens in der Akademie zu Venedig, das dort auf Donatello getauft wird, aber, wie ein Vergleich mit dem Osterleuchter in S. Antonio zu Padua lehrt, ein zweifelloses Werk des Andrea Riccio ist. Es erscheint um so auffallender, dass Molinier das übersehen hat, als eine nur wenig abweichende Wiederholung der Grablegung unter Nr. 223 wirklich als Riccio aufgezählt wird, trotzdem die etwas flauere Behandlung eher auf eine Nachbildung durch Moderno schliessen lassen könnte. Die beiden Tondi endlich mit dem hl. Sebastian (Nr. 87) und dem Täufer (Nr. 88), denen noch ein hl. Hieronymus

in der Sammlung Beckerath in Berlin und ein Antonius Eremita, der sich im italienischen Kunsthandel herumtrieb, anzureihen wären, verrathen zwar die Hand eines dem Donatello sehr nahe stehenden Künstlers, aber durchaus nicht diejenige Bertoldo's.

Zu den dürftigen Nachrichten über Enzola's Wirksamkeit hat Venturi (Rivista storica ital. IV, 595) eine Ergänzung beigebracht. Das Täfelchen mit dem hl. Georg (im Nachtrag unter Nr. 745), sowie Nachbildungen anderer Plaketten des Parmesaners wurden als Schmuck von Chorbuchdeckeln im Dom zu Ferrara verwendet. Diese Vorliebe ist nicht bloss zufällig, denn in der That bekleidete der Künstler daselbst im Jahre 1472 das Amt eines Maestro delle stampe della zecca. Als solcher hat er wohl auch den Siegelstempel geschnitten, von dem das Berliner Museum einen Ausguss besitzt (bei Molinier unter Nr. 674). Es ist wieder eine Darstellung des hl. Georg, im Abschnitt darunter zwischen zwei Wappenschilden der knieende Stifter, nach der Umschrift der ferraresische Bischof Lorenzo Roverella.

Dem Pietro da Milano schreibt Molinier die Plakette Nr. 98 auf Grund der Aehnlichkeit mit einer Medaille des Meisters zu. Auf beiden Stücken sehen wir denselben architektonischen Hintergrund, indess erscheinen mir die Figuren des Medailleurs gestreckter und von steiferer Haltung. Gleichfalls Venturi (Rivista storica italiana III, 154 und IV, 594) verdanken wir den Nachweis, dass Pietro da Milano nicht identificirt werden darf mit Pietro, dem Sohne des Amadio da Milano, der sich stets als Piero de Amadio bezeichnet und ein wesentlich jüngerer Künstler zu sein scheint.

Es ist wieder ein Medailleur, Bartolommeo di Virgilio Miglioli, nach neueren Forschungen in den Archiven der Gonzaga von 1492 bis zu seinem Todesjahr 1514 Leiter der Mantuaner Münzstätte, unter dessen Namen Molinier 15 Plaketten stellt. Wenn auch, meines Erachtens, die Uebereinstimmung derselben mit den Medaillenrückseiten keine zwingende ist, haben wir es hier doch mit einer ausgeprägten Individualität zu thun, für die es nothwendig war, eine feste Bezeichnung zu schaffen. Mag denn der Name Miglioli gelten, bis er von einem besseren abgelöst wird. Die Arbeiten dieses Meisters sind vorwiegend Rundreliefs mit stark antikisirenden Darstellungen, lebendig componirt, in der Ausführung jedoch unbeholfen. Sie haben am meisten äussere Aehnlichkeit mit den Plaketten des Giovanni Fiorentino, deren Charakter aber vergröbert wiedergegeben wird. In der That gehört auch das geistreichste unter den von Molinier angeführten Stücken, der Kampf eines Kentauren mit einem Satyr (Nr. 107), dem Florentiner, wie die Bezeichnung auf dem Berliner Exemplar darthut. Dagegen ist wohl der unter die Anonymen gerathene Orpheus (Nr. 498) an dieser Stelle einzureihen.

In seiner oben citirten Besprechung von Molinier's Buch erwähnt Venturi einer in der estensischen Galerie zu Modena befindlichen kleinen Rundplakette mit dem Triumph des Mercur, die in ihrem unteren Abschnitt die Buchstaben ... IOLI . F. tragen soll, und frägt, ob das nicht der Rest des Namens Melioli sein könnte. Wäre das der Fall, so müsste zweifellos für die früher genannten Plaketten ein anderer Meister gesucht werden. Indess hat

Dr. Bode's Vermuthung, dass jene Buchstaben bei genauer Prüfung sich als die wohlbekannte Bezeichnung IO . FI . F herausstellen dürften, viel für sich. In der That zeigt auch das leider stark abgegriffene Berliner Exemplar zwar keine Signatur, aber den ausgesprochenen Stil des Giovanni Fiorentino.

Auf schwächeren Füssen als bei Miglioli steht die Zuweisung von einer kleinen Anzahl von Plaketten an den Brescianer Medailleur Fra. Antonio. Dass ein so häufig verwerthetes Motiv, wie es der an den Baumstrunk sich lehnende Apollo ist, auf einer Medaille und einer Plakette (hier als Jason) vorkommt, genügt doch wohl nicht, um beide unter einen Hut zu bringen. Vor Allem nicht, wenn die Formauffassung so wesentliche Unterschiede aufweist, wie hier. Dem rohen, alterthümlichen Medailleur gegenüber zeigen die eleganteren, volleren Gestalten des Plakettenmeisters eine sicherere Hand und einen reiferen Geschmack. Kann man aber bei dem Drachentödter Jason (Nr. 119) über den Namen des Meisters noch im Zweifel sein, so bringt die derselben Hand angehörige schlafende Bacchantin (Nr. 122) volle Klarheit. Stellung und Modellirung deuten unverkennbar auf Riccio; überdies kehrt der Baumschlag nahezu identisch auf der bezeichneten Plakette mit einem Liebespaar (Nr. 721 des Berliner Kataloges) wieder. Weniger ausgeprägt ist der Stil dieses Meisters auf der als Pendant gedachten Abundantia (Nr. 121); vermuthlich gehören ihm auch die Seitentheile eines Tintenfasses (Nr. 123), die nach Molinier grosse Verwandtschaft mit der Bacchantin aufweisen sollen. Dagegen dürfte der schlafende Amor (Nr. 120), der, wie eine Medaillen-Rückseite Boldu's, einen antiken Gedanken benützt, einem anderen und späteren Künstler zuzuschreiben sein.

Giovanni Fiorentino's Plaketten machen, dank der häufigen Bezeichnung, weniger Schwierigkeiten. Doch müssen auch hier einige von Molinier aufgenommene Exemplare ausgeschieden werden. Nr. 129, Pan und Syrinx, von denen das South Kensington Museum unter dem Titel Vulcan, Venus und Cupido eine etwas veränderte Wiederholung besitzt, zeigt ein diesem Künstler ganz ungewöhnliches hohes Relief. Die beiden Triumphe Nr. 143 und 144 sind aber unverkennbare Arbeiten des Moderno. Zum Ersatz darf dem Giovanni ein von Molinier zu den Anonymen gerechneter Triumph (Nr. 506) und eine Reiterschlacht (Nr. 635) gegeben werden.

Dem berühmten Mailänder Goldschmied Christoforo Foppa, gen. Caradosso, sind mit voller Sicherheit nur die Entführung des Ganymed (Nr. 149), der Kampf der Lapithen und Kentauren (Nr. 150) und die demselben stilistisch ganz nahe stehenden Plaketten mit dem von den Bacchantinnen geschlagenen Silen (Nr. 151) und den Badenden (Nr. 153) zuzuschreiben. Was Molinier veranlasste, den Laokoon hierherzubringen, ist nicht ersichtlich. Auch die Berechtigung, den Triumphator (Nr. 155) auf Caradosso zu taufen, mag dahingestellt bleiben. Auf die verwandte Bildung der Pferde hin wurde eine Plakette desselben Inhaltes (Nr. 84) im Berliner Katalog ebenfalls in die Nähe dieses Meisters gerückt. Mit mehr Grund finden sich ebenda eine Geisselung Christi (Nr. 383), ein spielender Orpheus (Nr. 497) und Apollo und Daphne (Nr. 519) unter die dem Caradosso verwandten Werke gestellt. Sie zeigen die lebendige Com-

position und das flache, aber energisch conturirte Relief, das den Mailänder auszeichnet.

Mit Moderno tritt endlich der »grosse Unbekannte« auf den Plan, der fruchtbarste unter all den Künstlern, die Plaketten geformt haben, den sein vielfach an die Manier streifender Stil zu den kenntlichsten unter seinen Berufsgenossen macht, der aber, so klar und durchsichtig sein künstlerisches Wesen ist, seine bürgerliche Existenz hinter einem bisher undurchdringlichen Pseudonym verschanzt hat. Kein Wunder, dass an diesen Zunamen des Modernen, der wie eine Herausforderung an den Antico des Pier-Giacomo Ilario klingt, die Hypothesenspinnerei anknüpfte. Der unglückliche Versuch von Münz, dem Moderno den päpstlichen Münzschneider Giovanni Guarino, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts arbeitet, unterzuschieben, wird mit Recht von Molinier zurückgewiesen, der nun seinerseits, mit der grössten Vorsicht allerdings, einen nicht hoffnungsvolleren Candidaten vorschlägt. Die einigemal hinter der Bezeichnung des Moderno vorkommenden Buchstaben C.C. und CA scheinen ihm auf den venezianischen Medailleur Vittore Gambello, zubenannt Camelio, zu deuten. Er liest Camelio oder Cognomine Camelii. Aber Moderno selbst ist ja schon offenbar Zuname, und wie unwahrscheinlich, mindestens wie ohne allen Vorgang, wäre eine derartige Häufung von Pseudonymen. Das Schlimmste jedoch ist, dass auch die Stilkritik der Hypothese keine Stütze leiht. Molinier meint zwar, die wenigen Medaillen, die wir von Gambello kennen, wiedersprächen nicht geradezu dem Stil Moderno's, aber sie entsprechen ihm auch durchaus nicht.

An die Spitze seiner Plaketten hätte nach der Anordnung, die Molinier befolgt, eine Darstellung des Sündenfalles kommen müssen, die das Berliner Museum vor Kurzem erworben hat. Ein Unicum, soviel ich weiss, und eine der manierirtesten Arbeiten Moderno's. Auf dem Boden die herumliegenden Kieselsteine, die er nie vergisst, wenn er das Erdreich charakterisiren will, eine Eigenthümlichkeit, die sich schon auf den Rückseiten von Vittore Pisano's Schaumünzen findet und die bei verschiedenen Medailleuren des Quattrocento wiederkehrt. Auf den Plaketten begegnen wir diesem Auskunftsmittel nur selten und gerade den dem Moderno nächststehenden Meistern fehlt es gänzlich. Das Relief ist halb erhaben, nur das Spielbein taucht zu nahezu voller Rundung aus der Fläche empor, die in Strähnen herabwallenden Haare der Eva und der Teufelin sind gewunden wie Korkzieher. Das Bäumchen, um das sich die Versucherin schlingt, trägt den dünnen Blätterschmuck, den er immer anwendet, wenn er nicht das aus einem dürren Strunk aufsteigende Astgerippe vorzieht, für das gleichfalls Pisano das Vorbild bot.

Auch sonst dürfte sich der Kreis der von Molinier dem Moderno zugeschriebenen Arbeiten leicht erweitern lassen. Ich nenne nur ausser dem, was der Berliner Katalog als Ergänzung hinzubringt, einen Simson, die Säulen des Palastes niederreissend, und eine Allegorie, der Kampf der Keuschheit und Liebe, beide im österr. Museum, endlich ein neu erworbenes Stück des Berliner Museums, eine Reiterschlacht mit der Umschrift DVBIA . FORTVNA, wie auf der Plakette Nr. 215. Die Beweinung Christi, Nr. 743 des Berliner Kataloges, gehört

zu den wenigen italienischen Plaketten, die in Deutschland nachgeformt wurden. Ein Abguss von ihr bildet das Mittelstück einer reich ornamentirten Grabtafel (jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Berlin), die der Mainzer Stückgiesser C. Gobel für den 1527 verstorbenen Cardinal Albrecht von Mainz geliefert hat. Von den bei Molinier unter anderer Firma gehenden Arbeiten unseres Künstlers wurden die Nr. 36, 143 und 144 schon erwähnt. Ihnen schliessen sich an ein Schwertknauf (Nr. 513), dann dessen Rückseite mit zwei weiblichen allegorischen Gestalten in der Sammlung Hainauer und im South Kensington Museum, ein Triumph (Nr. 640), der überdies mit dem Buchstaben M signirt ist, und die als Avers dieses Stückes vorkommende Hochreliefbüste der Faustina (Nr. 516), vielleicht auch noch eine Maria mit dem Kinde (Nr. 379) und eine Pietà (Nr. 386). — Auszuscheiden dagegen sind die Orpheusdarstellungen Nr. 206, 208 und 210, sowie vermuthlich die zu derselben Folge gehörenden Nr. 207 und 209. Hier zeigt sich ein energischer, aber schlichterer und derberer Meister als Moderno. Nr. 162, eine Maria mit dem Kinde, ist zum Mindesten zweifelhaft.

Ausserdem bin ich geneigt, noch zwei Plaketten, eine Pietà (Nr. 176) und die sich tödtende Lucretia (Nr. 213) auf einen andern Namen zu übertragen. Ich meine Andrea Briosco, genannt il Riccio. Es ist kein Zufall, dass Molinier diesen Künstler unmittelbar auf Moderno folgen lässt, denn so verschieden die Beiden in jenen Werken sind, in denen sich ihr Charakter concentrirt, so nahe rücken sie sich mit der Peripherie ihres Wesens. Dann gleichen sich ihre Arbeiten, als wären sie unter dem Dach derselben Werkstatt, in lebendiger Wechselwirkung der künstlerischen Anschauung geschaffen worden. Welch enge Beziehung zu dem Paduaner verrathen nicht die beiden Plaketten Moderno's in der Sammlung Dreyfus, Herkules, den nemäischen Löwen erwürgend (Nr. 200), und der Raub der Dejanira (Nr. 205). Die Lucretia dagegen und die Pietà scheinen mir mit ihrem von Donatello abgeleiteten Ausdruck doch schon jenseits der zahmeren Formen Moderno's zu liegen. Riccio aber wirthschaftet noch im vollen 16. Jahrhundert mit dem Capital, das der grosse Florentiner in Padua niedergelegt. Nach Pomponius Gauricus, der jener Künstlergesellschaft ja nahe stand, galt er als Schüler des Bellano, des Schülers von Donatello.

Indess ist Riccio nicht aus diesem einen Punkte zu erklären. Was die Bestimmung seiner Werke so wesentlich erschwert, ist, dass er während seiner etwa vierzigjährigen Thätigkeit den Reliefstil wie auch die Formenbehandlung wiederholt verändert. So konnte es geschehen, dass eine Reihe seiner Arbeiten, nach der Bezeichnung, die mehrere von ihnen tragen, einem sonst unbekannten Meister Ulocrino zugeschrieben wurde. Molinier's glückliche Ableitung dieses Namens aus dem griechischen οὖλος und dem lateinischen crinis, was ebenso wie Crispus und Riccio nichts anderes als Kraushaar heisst, findet von Seiten der Stilkritik ihre Ergänzung. Gewiss ist der Ulocrino nur eine der Incarnationen dieses wandlungsreichen Talentes. Allerdings diejenige, in der er sich am weitesten von seinen sonstigen Ausdrucksmitteln entfernt und in dem Halb-Relief und dem Charakter der Figuren am meisten dem Moderno nähert.

Das war wohl auch der Grund, wesshalb Molinier diese Plakettenreihe noch immer abgesondert registrirt. Der Berliner Katolog ergänzt ihre Zahl durch eine obscöne Herculesdarstellung und durch zwei bei Molinier an andern Orten untergebrachte Stücke, die hl. Cäcilia (Nr. 392), von der das Berliner Museum soeben ein signirtes Exemplar erworben hat und die sterbende Lucretia (Nr. 514). Hierher gehört auch die schon früher erwähnte schlafende Bacchantin (Nr. 122) und eine Nr. 254 verwandte Darstellung von Nymphe und Satyr im österreichischen Museum. Von Nr. 252, Apollo und Marsyas, befand sich ein mit Ulocrino bezeichnetes Exemplar im venezianischen Kunsthandel. Diesem Typus muss aber ausserdem eine von Molinier nicht gekannte Darstellung eines Liebespaares (Nr. 721 des Berliner Kataloges) zugerechnet werden, die, was von ausschlaggebender Wichtigkeit ist, auf der Rückseite das Monogramm Riccio's trägt. Zweifelhaft erscheint mir dagegen die Bestimmung der beiden Philosophen Nr. 256, ganz ungerechtfertigt jene von Nr. 251, einem hl. Rochus.

In scharfem Gegensatz zum Ulocrinostil steht eine kleine Anzahl von Plaketten, die trotz ihrer handwerksmässigen Ausführung einen so individuellen Charakter zeigen, so lebhaft und energisch componirt sind, dass man auch ohne die Marke, die mehrere von ihnen aufweisen, den Meister darin erkennen würde. Nur eine, selten zwei Figuren, überaus hohes, sich stellenweise ganz vom Grunde ablösendes Relief, landschaftliche Umgebung, meist mit Gewässer durch scharfe Wellenlinien charakterisirt, massiger Baumschlag, das Terrain des Vordergrundes mit halbmondförmigen Punzenschlägen übersät. Der bezeichnete Tod der Dido (Nr. 232) muss vorangestellt werden. Ihm reihen sich an ein Liebespaar (Nr. 234) und ein Molinier unbekannter hl. Sebastian im österreichischen Museum. Ferner drei zusammengehörige kleine Plaketten mit dem drachentödtenden Georg (Nr. 225), dem Raub der Dejanira (Nr. 229) und einem auf seinem Köcher (?) über's Meer segelnden Amor. Der letztere, sowie ein in den Abgrund sprengender Curtius, der auf der Rückseite das R trägt, befanden sich im florentinischen Kunsthandel und werden von Molinier nicht erwähnt. Ob auch Meleager und Atalante (Nr. 228) und die Satyrfamilie (Nr. 230) hier anzuschliessen sind, vermag ich aus der Erinnerung nicht mehr festzustellen.

Zu diesem Typus mit seiner bestimmt ausgeprägten Physiognomie leiten mehrere Plaketten über, die sich durch ein gemässigteres Hochrelief und eine sorgfältigere Detailbehandlung auszeichnen, wie der grosse hl. Georg (Nr. 224), von dem sich ein schönes Exemplar in der Goethesammlung zu Weimar befindet, dann die besonders reizvoll componirte Darstellung der Fama (Nr. 231). Der landschaftliche Hintergrund fehlt ganz auf der Züchtigung des Amor (Nr. 227; das Exemplar der venez. Akademie auf der Rückseite bezeichnet) und deren Pendant, Venus und Mars, im Berliner Museum. Ebenso bei der nach dem Mocetto'schen Stich copirten Judith (Nr. 218); ein neu erworbenes Exemplar des Berliner Museums zeigt auf der Rückseite ausser dem bei Molinier facsimilirten Monogramm noch das A, das Ganze aber umgekehrt. Ein interessantes Verbindungsglied mit den Ulocrino-Plaketten bildet das schon

früher erwähnte Täfelchen mit dem ein Weib küssenden Mann (Nr. 721 des Berliner Kataloges), das neben der manierirten Behandlung des Erdreichs und Wassers das flache Relief und den detaillirenden Baumschlag jener erstgenannten Arbeiten aufweist.

Den unglücklichen Reliefstil von Riccio's Torre-Grabmal mit den gehäuften Figuren, die nach oben frei herauswachsen und deren Köpfe sich alle unter eine Horizontale beugen, finden wir bei einigen religiösen und mythologischen Darstellungen wieder.

Zu der, wie man sieht, nicht unerheblichen Zahl von Plaketten des Paduaners, die Molinier entgangen, kommen ausser den zuvor erwähnten noch einige, die an falschen Orten eingestellt wurden. Zu seinen anmuthigsten Arbeiten zählt der kleine Lampendeckel mit dem leierspielenden Apoll (Nr. 405), aber auch das bekannte Dintenfass, dessen Langseite je zwei Kentauren (Nr. 412), dessen Schmalseiten Medusenhäupter zieren, gehört gewiss hierher und nicht zu Caradosso. In der männlichen Büste, die zuweilen das Rund zwischen den Kentauren füllt, mit dem zurückgeworfenen Haupt und dem halbgeöffneten Mund, wird man leicht den typischen Krauskopf Riccio's erkennen, obgleich sie in der Composition eine entfernte Verwandtschaft mit Caradosso's Madaillonsbüsten in S. Satiro aufweist. Auf Riccio's Werkstatt sind dann wohl auch die an die Antike sich anlehnenden Reliefdarstellungen einer grösseren Cassette zurückzuführen. Eine Wiederholung der einen Langseite ist der Triumph des Neptun im South Kensington Museum (7533'60), während Nr. 399 ziemlich unbeholfen aus der einen Schmal- und einem Theil der zweiten Langseite zusammengestoppelt wurde. Zum Mindesten als Atelierarbeiten müssen die vier das Plakettenmaass allerdings stark überschreitenden Tondi mit Herculesthaten (Nr. 486—489) angesprochen werden. Ja ich sehe nicht, dass sich in der Darstellung des kleinen Schlangentödters, trotz der flauen Anordnung und dem manierirten Flug der Draperieen, die eigene Hand des Meisters verläugnete. Die weit getriebene, aber empfindungslose Ciselirung trägt nicht wenig zu dem bei Riccio sonst ungewohnten trockenen Charakter bei.

Giacomo Francia dürfte sich in der Liste von Molinier's Plakettenkünstlern kaum länger halten, seitdem Venturi (Rivista stor. ital. IV, 594) die falsche Lesung der Inschrift auf einer Zeichnung im Musée Wicar nachgewiesen hat, auf Grund deren man die Buchstaben I.F.P., mit denen eine Auferstehung Christi (Nr. 357) signirt ist, als Jacobus Francia Peregrinus ausgelegt hat.

Den Schluss des ersten und den Beginn des zweiten Bandes bildet die lange Serie von Ausgüssen aus den Intaglien der von Vasari so hoch gerühmten Steinschneider Valerio Vicentino und Giovanni Bernardi. In ihrem künstlerischen Charakter durch das spröde Material des Bergkristalls bestimmt, haben sie den eigentlichen Plaketten gegenüber nur den Werth von Copien. Meist bezeichnet, bieten sie auch der Stilkritik keine wesentlichen Schwierigkeiten. Vielleicht wären noch einige unter den anonymen Italienern aufgeführte Täfelchen dem einen oder andern der beiden Meister zuzutheilen, wie es im Berliner Katalog geschehen ist. Als sicheres Werk des Giov. Bernardi will

ich hier nur einen Neptun (Nr. 590) nachtragen, auf dem man noch mit Mühe die Bezeichnung IOVANES entziffern kann.

Mit der Aufzählung einiger Täfelchen von Cinquecentisten, wie Jacopo Sansovino, Mondella, Cellini, Leone Leoni, Antonio Abbondio, Tomaso di Savii, Hamerano sind wir an's Ende der benennbaren Plaketten gelangt und es beginnt die lange Reihe der namenlosen, die nur noch nach Schulen, in wenigen Fällen unter einen Anonymo geordnet sind. Es ist klar, dass bei dieser weiten Fassung die Angriffspunkte für die Kritik sich erheblich vermindern. Auch habe ich schon früher diejenigen Plaketten, die sich etwa bestimmten Meistern zulegen lassen, herausgehoben.

Die unbekannten Paduaner führen uns wieder an den Anfang von Molinier's Buch, in die nächste Nähe Donatello's zurück. In der That sind mehrere Madonnendarstellungen, wie Nr. 366 (und 749), 367, 372, 375, obgleich sie gewiss paduanischen Werkstätten entstammen, von so entschieden donatelleskem Charakter, dass sie besser schon unter den Arbeiten seiner Schule ihren Platz gefunden hätten. Die Composition von Nr. 372 kommt überdies in beinahe übereinstimmender Weise auf einem Marmorrelief des Berliner Museums vor, das, wie die Verwandtschaft mit der Pazzi-Madonna beweist, in der Erfindung sicher auf den Florentiner selbst zurückgeht.

Die unter den anonymen Venezianern genannte thronende Maria (Nr. 423) ist offenbar von derselben Hand wie die bei den Florentinern untergebrachte stehende Madonna (Nr. 532), und wohl eher paduanischen Ursprunges. Dagegen ist die Kreuzigung (Nr. 433) nicht venezianisch, sondern florentinisch, und nach der Bezeichnung eines Exemplares bei Guggenheim in Venedig eine Arbeit des bekannten Medailleurs Niccolò di Forzore Spinelli.

Für Nr. 468, der Leichnam Christi von zwei Engeln gehalten, scheint die Bezeichnung norditalienisch zu allgemein: die Plakette gehört in den Kreis der Donatellonachfolger.

Mit dem Meister der Orpheussage erhebt sich nochmals eine künstlerische Individualität aus der Schaar der Namenlosen. Molinier schreibt ihm zehn Plaketten (Nr. 519—528) zu, durchgehends Rundtäfelchen, deren Mehrzahl nach der übereinstimmenden Grösse wohl zu einer Serie zusammengehörte. Er ist, trotz seiner Abhängigkeit von Mantegna, ein zahmer Künstler, der in zartem Flachrelief arbeitet, seinen etwas kurz gerathenen Figuren zu keiner echten Bewegung zu verhelfen weiss und die an den Enden leicht flatternde Draperie eng um die Gliedmaassen legt. Den genannten Arbeiten ist noch eine Jagd auf den kalydonischen Eber, die sich in der Sammlung Hainauer in Berlin und auch sonst öfter findet, und eine neue Erwerbung des Berliner Museums, ein Raub der Europa, hinzuzufügen. Dagegen ist, wie schon früher bemerkt, Apollo und Daphne (Nr. 519) mit mehr Recht für Caradosso in Anspruch zu nehmen. Auf alle Fälle verräth das energische Flachrelief, die entschiedene Bewegung, die wehende Gewandung mit ihren unruhigen Falten einen anderen künstlerischen Zuschnitt als den unseres Anonymo. Auch davon, dass die antike Opferscene (Nr. 528) hier an der richtigen Stelle steht, vermag ich mich nicht zu überzeugen.

Mit aller Reserve wage ich es hier zwei Plaketten anzuschliessen, die Molinier schon im ersten Band (Nr. 117 und 118) als Arbeiten eines Monogrammisten abgehandelt hat. Die Buchstaben, die sich im unteren Abschnitt derselben befinden, bedeuten aber offenbar keine Künstlerbezeichnung, sondern beziehen sich auf die Darstellungen, ein Amor- und ein Priapusopfer. Dieses letztere kehrt auf dem Deckel eines Lämpchens im Berliner Kunstgewerbemuseum wieder, das überdies auf seinem Boden die Lettern C. I. C und IOMS trägt, dessen Seiten aber trefflich in den Raum componirte Tritonen und Nereiden schmücken. Diese nun sind es, die in dem Reliefstil, der Gewandung und Bewegung vornehmlich an die Weise des Orpheusmeisters anklingen, und wenn auch in den Opferscenen selbst diese Uebereinstimmung nicht so schlagend hervortritt, so scheinen sie mir doch auch nichts zu enthalten, was einer Identificirung der beiden Künstler im Wege stünde.

Der Berliner Katalog schreibt dem Meister der Orpheussage ausserdem noch ein Rundtäfelchen mit der Schmiede des Vulcan (Nr. 798 d. Berl. Kat.) zu und daraufhin ferner eine viereckige Plakette mit Vulcan und Mars (Nr. 402), in der die Stellung des schmiedenden Gottes in ähnlicher Weise wiederkehrt. Indess scheinen mir trotz der Verwandtschaft des kleinen Tondo mit den Orpheusscenen doch die Beziehungen desselben zu den Rückseiten von Bertoldo's Schaumünzen überwiegend. Ich erinnere nur an die Aehnlichkeit des ausschreitenden Merkur mit dem Triumphator auf der Medaille Mahomet's und an den am Boden liegenden Flügel, der auf dem Revers der unbekannten Medaille wiederkehrt. Zum Mindesten ist die Zuständigkeit des Stückes an dieser Stelle nicht über allen Zweifel erhaben. Fällt aber diese Plakette als Mittelglied aus, so ist auch nicht mehr der geringste Grund vorhanden, mit der Darstellung des Mars und Vulcan das Werk des Orpheusmeisters zu bereichern. Sie wächst in der That weit über dessen Können hinaus und reiht sich in dem trefflich ciselirten Berliner Exemplar den besten Arbeiten dieser Gattung an. Hier verlohnt sich wohl die Umschau nach den ausführenden Händen. Und für diese eine Plakette möchte ich den Namen, der in dem Berliner Katalog noch auf die ganze Reihe bezogen wird, aufrecht erhalten, den des Sperandio [1]). Die Stellung des Vulcan entspricht völlig derjenigen der sitzenden Männer auf der Medaille des Bartolommeo Pendaglia, und die ganze Composition kehrt, nur umgestellt und in das Rund gepasst, in den beiden Schachspielern der Medaille des Guido Pepoli wieder. Am augenfälligsten ist aber die Uebereinstimmung in der Behandlung des Nackten, vor Allem der charakteristischen Bildung des Oberschenkels. Freilich darf andererseits nicht verschwiegen werden, dass sich Sperandio auf seinen Schaumünzen nie zu dieser Höhe technischer Meisterschaft erhebt. Vielleicht gehören hierher noch eine Darstellung Vulcan's, die Waffen des Aeneas schmie-

---

[1]) Beiläufig sei hier erwähnt, dass in dem Berliner Katalog die beiden Plaketten Nr. 798 u. 802 verwechselt wurden. Die Bemerkung unter Nr. 798 gilt, wie sich übrigens auch aus dem Inhalt ergibt, der Darstellung von Mars und Vulcan und nicht dem Rundrelief.

dend (Nr. 403), die Molinier ebenso wie die vorige der Schule von Padua zuschreibt und die jener sehr nahe stehenden Plaketten Nr. 481, 483 und 484 (vielleicht auch Nr. 482).

Ich kann mir nicht versagen, hier noch einer Bestimmung, diesmal einer zweifellosen, zu erwähnen, zu der Sperandio's Medaillenrückseiten den Anhalt bieten. Sie betrifft das Grabmal des Papstes Alexander V. in der Vorhalle des Camposanto zu Bologna. Man braucht nur den Engel links auf dem Untersatz dieses Monumentes mit der Urania auf der Medaille des Pietro Bono Avogario zu vergleichen, um sich von der Urheberschaft Sperandio's zu überzeugen. Dieselben langen, hüftenlosen Figuren, die gleiche Gewandung mit den kleinlich unruhigen Falten, die sich um die Gelenke zusammenbauschen und in kräftigen Stegen quer über die deutlich markirten Gliedmaassen ziehen; hier scheint neben Mantegna noch die gerade in Bologna lange lebendig erhaltene Erinnerung an Verrocchio mitzusprechen. Der obere Theil des Denkmales, die Grabfigur und die Madonna zwischen den Heiligen Franz und Dominicus, ist flüchtiger und handwerksmässig behandelt, sinkt aber kaum unter das Niveau dessen, was Sperandio gelegentlich auch bei seinen Schaumünzen an Oberflächlichkeit zu leisten vermag.

Trotz seines vorgeschrittenen Renaissancecharakters wurde das Monument auf Vasari's Autorität beharrlich dem Niccolò d'Arezzo zugeschrieben, dessen strenge Haltung und breitflächige Gewandmotive man hier vergeblich suchen wird. Nun erwähnen aber die Annotatoren zum Lemonnier-Vasari einer Notiz, wonach die Ausgabenbücher der Frati minori, bei denen das Grabmal ursprünglich stand, als dessen Schöpfer unter dem Jahre 1482 in der That den Sperandio verzeichneten, beruhigen sich aber sofort mit Cicognara's Einwand, dass man mit der Errichtung des Denkmals für den 1410 verstorbenen Papst wohl kaum so lange gewartet haben möchte. Dass dem doch so war, lässt sich diesem stilistischen und urkundlichen Beweismaterial gegenüber nicht mehr bezweifeln. Auch wissen wir aus den Daten die Sperandio's Medaillen liefern, dass er damals sich zu längerem Aufenthalt in Bologna niedergelassen hatte (s. auch Venturi's ausführliche Zusammenstellung des Materiales in dem Archivio storico dell' arte, fasc. X).

Hiermit ein sicheres Beispiel für Sperandio's gerühmte Thätigkeit als Bildhauer gewonnen zu haben, ist um so wichtiger, als ihm jetzt die schöne Büste von Mantegna's Grabmal mit Grund abgesprochen wird. Ob freilich nun Miglioli an seine Stelle zu setzen ist, mag dahingestellt bleiben. Die Aehnlichkeit dieser Arbeit mit den Bildnissen auf Miglioli's Medaillen, auf die C. v. Fabriczy seinen Vorschlag stützt, scheint mir nicht überzeugend. Sowohl der Mantegna wie eine zweite, derselben Hand angehörende Büste, die das Berliner Museum kürzlich erworben, zeigen in der bestimmten Zeichnung, der Betonung der Falten und Adern, der Behandlung des Haares weit mehr Verwandtschaft mit einem andern Mantuaner Medailleur, dem Christoforo di Geremia, der freilich schon in den sechziger Jahren verschollen zu sein scheint.

Dass Nr. 553, eine heilige Familie mit dem Johannesknaben, wirklich, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat, ins 16. Jahrhundert zu setzen sei,

muss bei näherer Prüfung allerdings bezweifelt werden. Dr. Bode macht mich darauf aufmerksam, dass die unbeholfene Composition, der Typus der Maria und des Kindes, die weichen, geschwungenen Falten eher auf einen jener Terracottakünstler vom Schlage des Meisters der Pellegrinicapelle (s. Berliner Katalog p. 35) schliessen lassen, in denen sich neben und trotz Donatello noch bis tief ins 15. Jahrhundert Trecento-Reminiscenzen wach erhalten.

An den Schluss der italienischen Plaketten stellt Molinier die Ausgüsse aus Siegelstempeln und die Abgüsse nach Elfenbeinsculpturen. Dem byzantinischen Flügelaltärchen im South Kensington Museum wären noch zwei auf byzantinische Arbeiten zurückgehende Plaketten des Berliner Museums anzufügen: die drei Heiligen aus der thebaischen Legion (Nr. 687 des Kataloges), wahrscheinlich nach einem Elfenbein des 10. oder 11. Jahrhunderts, und eine neu erworbene seltene Darstellung der sieben Schläfer von Ephesus, deren Original wohl in Stein geschnitten oder in Glasfluss gegossen war.

Wie die Plaketten nördlich der Alpen nirgends nur annähernd die Rolle spielten wie in Italien, so ist auch ihre Zahl und Bedeutung im Vergleich mit den bisher besprochenen eine verschwindende. Da zudem der Anstoss zu dieser Kunstübung vom Süden her erfolgte und in einer Zeit des zunehmenden Formenuniversalismus, wird nun vielfach die Scheidung nach Ländern weit schwieriger als im 15. Jahrhundert nach den Landschaften Italiens.

Während sich die flandrischen und französisch-burgundischen Plaketten nirgends an eine bekannte Künstlergestalt anschliessen lassen, bieten sich unter den deutschen doch einige Monogramme und Stileigenthümlichkeiten als willkommene Anhaltspunkte. Zwei Orpheusdarstellungen gehören auf Grund seiner Signatur dem jüngeren Peter Vischer — nicht dem älteren, wie Molinier angibt, der überdies die von einem Speer durchstochenen zwei Fische bei Nr. 686 als Caduceus ansieht. Ein Täfelchen mit Venus und Amor (Nr. 700) zeigt dem Hans Vischer verwandte Züge. Eine Lucretia erinnert in ihrem Reliefstil und der etwas manierirten Bewegung an den erst in jüngster Zeit wieder zu seinem Namen gelangten Hans Daucher. Zwei Monogrammisten J. G. und F. MAR sind bei Molinier durch je eine Plakette vertreten, aus denen sich aber, wie es scheint, keine genaueren Bestimmungen gewinnen liessen. Dagegen ist ein hl. Martin (Nr. 698) wohl nur in Folge der falschen Lesung seines Monogrammes hierhergerathen. Dieses lautet nicht IW, sondern IVR (die letzten beiden Buchstaben verbunden), und gehört nach dem Stil der Arbeit einem Oberitaliener an.

Bei der Unverlässlichkeit der stilistischen Hilfsmittel für die Beurtheilung der Plaketten des 16. Jahrhunderts ist es nicht zu verwundern, dass einige von Molinier unter den Deutschen aufgeführt wurden, die eher nach Italien gehören und umgekehrt. Auch der Berliner Katalog, der darin in manchen Fällen von Molinier abweicht, wird vermuthlich noch nicht überall das letzte Wort gesprochen haben. Dass der hl. Hieronymus (Nr. 697) und der Raub der Amymone (Nr. 702) als freie Nachbildungen Dürer'scher Stiche desshalb deutschen Ursprungs sein sollen, ist keineswegs nothwendig. In ihrer Behandlung weisen die Plaketten vielmehr auf Padua, wo ja die Blätter des

Nürnbergers hinlänglich bekannt waren. Für diese Herkunft spricht auch das Vorkommen des hl. Hieronymus auf einem Lampendeckel (s. Nr. 831 des Berliner Kataloges), wie sie wohl in Italien, nie aber in Deutschland im Gebrauch standen.

Dagegen ist sicher eine Reihe von Plaketten allegorischen oder religiösen Inhaltes, wie Nr. 560, 565, 584, 599, 612 und andere, die Molinier bei den anonymen Italienern abhandelt, hier unterzubringen. Die manierirte Formgebung, der meist überreiche landschaftliche Hintergrund stellen sie in die unmittelbare Nähe jener Bleiabgüsse deutscher Goldschmiedmodelle. Die Aehnlichkeit mit diesen ist es auch, die den Meister der Triumphe (Nr. 663—667) eher in Nürnberg oder Augsburg als in Italien suchen lässt.

Es war ein gewaltiges Material, das der Verfasser hier zum erstenmal mit sorgfältiger Beschreibung zu registriren und nach stilkritischen Gesichtspunkten zu ordnen unternahm. Den Werth dieser That sollen meine Ausstellungen, so zahlreich sie waren und so leicht sie wohl auch noch zu vermehren wären, nicht schmälern. Ihr einziger Zweck ist, einen Schritt vorwärts zu führen auf dem Wege zur Vollendung, zu der Molinier sein Werk hoffentlich in nicht allzuferner Zeit bringen wird. *H. v. Tschudi.*

Malerei.

H. Toman: Studien über Jan van Scorel, den Meister vom Tode Mariä. Mit 6 Tafeln. (Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge VIII.) Leipzig, Seemann, 1889.

Schon das zweite Schriftchen Toman's über die von Wurzbach so müssiger Weise aufgeworfene »Scorelfrage«, aber voraussichtlich und leider noch nicht sein letztes! Allerdings zeigt es einen Fortschritt gegen das vorjährige, indem er sich jetzt herablässt, uns, seine Gegner, mit eigenen Gründen zu widerlegen, während er sich früher darauf beschränkt hatte, uns durch Aufzeigung unserer Widersprüche gegen uns selbst kritisch zu vernichten. Wir sind also jetzt tödter als todt geschossen. Trotzdem bleibt uns eine Spur von Hoffnung: noch immer hat Toman sich nicht dazu bequemt, die beglaubigten Bilder Scorel's in Haarlem [1]) und Utrecht, die er als solche anerkennt, wenn er sie auch möglichst todtschweigt, durch Betrachtung ad hoc wirklich kennen zu lernen; was er früher und jetzt über die Utrechter Bildnisse sagt (Scorel S. 43, Studien S. 36), bezieht sich vielmehr auf eine Jahre zurückliegende Zeit, als er noch keine Ahnung davon hatte, dereinst als Weiterdenker von Wurzbach's tollem Einfall aufzutreten. Bekanntlich hat Toman bündig nachgewiesen, dass seinen Gegnern aller gesunde Menschenverstand abhanden gekommen; trotzdem habe ich ein Restchen davon gerettet, das mir einflüstert, es sei doch auffallend, dass ein solcher Verstandskasten nicht gemerkt hat, wie er durch jene Unterlassungssünde den Grundsätzen wissenschaftlicher

[1]) Nicht zu übersehen ist eine Notiz in Hymans' Mander I. 313, wonach auch der Sündenfall und vielleicht die Kreuzigung beglaubigt sind.

Forschung ins Gesicht schlägt, die er doch für sich allein gepachtet zu haben glaubt. Denn wenn es ihm wirklich darum zu thun war, die Richtigkeit seiner Behauptung zu erhärten, dass selbst die späteren Bilder des »Meisters vom Tode Mariä«, die ja nach Scorel's italienischem Aufenthalt entstanden sind, von diesem herrühren [2]), so musste er doch unumgänglich nachweisen, dass die beglaubigten nachitalienischen Bilder Scorel's die Kunstweise der Spätwerke des Kölners zeigen. Dies zu behaupten wäre nun unserer Meinung nach so heiter, dass selbst Toman nicht ernst bleiben kann, wenn er »in Meisters Lande geht« und die Sache dort untersucht. Er wird dann schon aus blosser Schreibwuth nicht unterlassen, sich selbst zu widerlegen und seinen alten Adam in Strömen von Tinte zu ertränken; also kann ich mir die Mühe sparen, mich jetzt mit seinen Phantasien herumzuschlagen.

Als einen nicht unwichtigen Beitrag zu jenem dritten Scorel-Schriftchen will ich ihm jedoch folgendes spenden. Eine bisher mit Grandezza von Toman uns vorgerittene Rozinante ist seine Behauptung, die Bezeichnung der Bonner Kreuzigung habe bei den älteren Forschern als »notorisch« gefälscht gegolten und sei wahrscheinlich früher die des B. van Orley gewesen (Scorel 38, 42; Studien 1, 41, 44). Den kräftigsten Einwurf gegen ersteres hat schon er selbst in holder Unschuld angeführt: den Ausspruch von e f (mit grosser Wahrscheinlichkeit Ernst Förster; vgl. auch dessen Deutsche Kunstgeschichte II. 146), der bei seiner sehr eingehenden Besprechung des Bildes (Kunstblatt 1842 [3]), S. 21) ausdrücklich sagt: »Es trägt die durchaus unverfängliche und unverfälschte Inschrift Schoorle nebst . . . Jahreszahl 1530«. Der Nachdruck, womit hier für die Echtheit der Bezeichnung eingetreten wird, bezieht sich ohne Zweifel auf die gegentheilige Angabe Passavant's, die im vorhergehenden Jahrgange derselben Zeitschrift (1841, S. 426) gestanden hatte. Dieser berief sich aber nur auf die Mittheilung des Geistlichen am Fundorte, von dem Niemand weiss, ob er etwas von alten Inschriften verstanden hat, während Förster das Bild selbst in München bequem untersuchen konnte. Ebenso spricht Waagen (Kunstwerke etc. in Deutschland II. 218, von 1845) von dem »durch Aufschrift beglaubigten Bilde Scorel's«, das er in München gesehen (Ende 1842); hiegegen fallen Toman's Advokatenkniffe in nichts zusammen, der aus Waagen's Handbuch (I. 293) nachweisen will, dieser habe das Bonner Bild nicht anerkannt (Scorel, S. 38). Auch der Kölner Merlo führt die Inschrift als echt an (Nachrichten 412, von 1850), der wohl etwas davon erfahren hätte, wenn das damals in Köln befindliche Bild zu jener Zeit als gefälscht verrufen gewesen. Ob Kugler es gesehen,

[2]) Zu dieser Ansicht hat selbst Wurzbach sich noch nicht aufschwingen können: in seiner verzückten Besprechung von Toman's erster Schrift (Kunstchronik 1888, S. 558 unten) bleibt er dabei, dass alle Werke des »Kölners« nur in der ersten Epoche Scorel's entstanden seien, wenn er auch thut, als habe er von diesem wesentlichen Widerspruch mit seinem Nachfolger gar nichts gemerkt.

[3]) Anfang 1842, bald nach Auffindung des Bildes (1840) hat Förster die Inschrift gesehen; sie ist also nicht erst entstanden, nachdem es »lange Jahre von Bourel feilgehalten worden«, was Toman uns weismachen will.

ist aus seinem kurzen Bericht (Geschichte der Malerei, 2. Aufl., II. 319) nicht ersichtlich; derselbe kann sehr wohl dem von Förster entnommen sein, und nur ein Toman war fähig, Kugler als »sehr zweifelhaft« über die Echtheit darzustellen. Dieser hat es wenigstens bei seiner Rheinreise von 1841 nicht erwähnt, und Jak. Burckhardt, der Bearbeiter der 2. Auflage, weiss sich nicht zu erinnern, aus welcher Quelle der betreffende Vermerk stammt; ihm selbst war das Bild unbekannt. Mir ist bei Betrachtung des Gemäldes, das ich seit 1877 oft gesehen, die Inschrift nie verdächtig vorgekommen (freilich war mir dabei Passavant's Angabe nicht erinnerlich) und ebensowenig Woermann (Geschichte der Malerei III. 1118), der sie nach Toman's Einwürfen noch einmal untersucht hat. Auch Dr. H. Thode in Bonn hatte die Güte, sie auf meine Bitte eingehend zu prüfen. Er berichtet: »Ich bin der absoluten Ueberzeugung, dass die Inschrift in allen Theilen alt ist und finde nicht einen Anhaltspunkt für die Behauptung, bloss die vier letzten Buchstaben seien es. Das zweite O ist zwar um ein ganz Verschwindendes kleiner als das erste, aber auch bei einigen andern Buchstaben kommen Schwankungen in der Grösse vor. Alle sind mit derselben Farbe ausgeführt, die kleinen Risse sind durchweg die gleichen. Der Name ist genau in den Raum gepasst (die eine Seite eines Steinblockes); schon deshalb wäre selbst nur ein I hinter dem E kaum denkbar. Statt dessen steht ein Punkt kurz hinter dem E, wie auch einer vor dem S, und ebenso ist die Jahreszahl zwischen zwei Punkten eingeschlossen.« Toman's weitere Behauptung, das Bild sei von den [älteren] Forschern übereinstimmend dem Scorel abgesprochen worden (Scorel, S. 38), ist natürlich ebenso wahrheitsgetreu wie die im vorigen widerlegte; seine Darstellung von Förster's Ansicht wäre des geriebensten Rechtsverdrehers würdig.

In einer »Nachschrift« (S. 48—52) wendet Toman sich aufs heftigste gegen Bode, der ihn doch nur beim Worte genommen hatte (s. Repertorium S. 72). »Ganz unglaublich« ist ihm schliesslich dessen Mittheilung, Justi habe, als er den Scorelaufsatz schrieb, die Bonner Kreuzigung noch gar nicht gekannt, die Toman gerade als den »einzigen Ausgangspunkt« Justi's hinzustellen liebt (Scorel, S. 32, 33, 38, 42). In Wahrheit ist Bode's Bericht jedoch einer Briefstelle Justi's entnommen, die ausführlicher so lautet: »Erst 1875, auf einer holländischen Reise habe ich (besonders in Haarlem) eingehende bildervergleichende Studien über Scorel gemacht. Daraus ging der Vortrag von Ende 1878 hervor, bei dessen Abfassung ich die damals im Kölner Privatbesitz befindliche Kreuzigung noch nicht kannte. Die Besprechung derselben habe ich erst für den Abdruck der Handschrift dieses Vortrags (im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen von 1881) eingefügt.« Weil nun Toman seine Leser für einfältig genug hielt, beide Fassungen nicht unterscheiden zu können, schien ihm die Gelegenheit günstig, Bode hier eine »krasse Blösse« nachzuweisen. Und uneingedenk der trefflichen Eigenschaften, deren er sich rühmt (wie seiner »Höflichkeit« [S. 49 unten] und seiner Gewohnheit, nur »sachliche Kritik zu üben« [S. 48]), sowie des Umstandes, dass er noch kurz vorher (S. 44) Bode einen seiner »unparteiischesten Gegner« genannt

hatte, bringt er in dieser rauschenden Coda Dinge gegen denselben vor, die nach gewöhnlichen Anstandsbegriffen nichts anderes als hässliche Verdächtigungen sind. *L. Scheibler.*

Notizen.

[Eine Sammlung alter Holzstöcke], welche in ihrer Art wohl einzig dastehen dürfte, hat jüngst, Dank den Bemühungen Adolfo Venturi's, des unermüdlichen Vorstandes des estensischen Museums zu Modena, unter die Kunstschätze dieses letzteren Eingang gefunden. Sie besteht aus 3611 Stücken, deren Mehrzahl aus dem Verlagsvorrath der Modeneser Druckerfamilie Soliani stammt, die jedoch einen Theil davon von früheren Firmen übernommen haben muss, da sich darunter welche befinden, die z. B. mit dem Namen Gadaldino's, eines Modeneser Druckers im 16. Jahrhundert, bezeichnet sind. Darstellungen der Madonna und von andern Heiligen, offenbar für den Hausbedarf des Volkes und den Verkauf auf öffentlichem Markt bestimmt, nehmen einen bedeutenden Platz darunter ein, viele davon Reproductionen von Gemälden der Modeneser Kirchen, so z. B. der »Madonna im Rosenhaag« von Francia (Pinakothek zu München), die sich einst in der Capuzinerkirche zu Modena befand. Dann kommt eine grosse Anzahl von Stöcken mit Stickmustern, Initialen, Randleisten, Illustrationen für Incunabeln und Ornamente für Bucheinbände. Es leidet keinen Zweifel, dass die Holzstöcke in neuester Zeit zur Herstellung von Abdrücken auf mit Kaffeeabsud gefärbtem Papier benützt und diese letzteren als Originale in den Handel gebracht worden sind. Ein Beweis dafür ist z. B. der von Lippmann im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen (Bd. V. S. 323) publicirte »Ecce Homo« des Berliner Cabinets: in den Schattenparthien des Abdrucks finden sich die deutlichen Spuren der Wurmlöcher, die der Originalstock im Laufe der Jahrhunderte erhielt. (Auch die Stöcke für den kreuztragenden Christus und die Madonna mit Kind, die ebendort S. 322 und 318 veröffentlicht wurden, finden sich in der Modeneser Sammlung, der letztere vollständiger als der Berliner Abdruck zeigt, indem jederseits der Madonna zwei Heilige und in den Bogenzwickeln über der Madonna eine Verkündigung dazukommen.) Monogramme und Daten finden sich auch in öfteren Fällen auf den Holzstöcken hinzugefügt: so trägt ein Ecce Homo aus dem 15. Jahrhundert das Monogramm Ludwig Krug's, eine Madonna in trono mit Heiligen aus derselben Zeit jenes des Marcantonio Raimondi.

Unter den Stöcken aus dem 16. Jahrhundert begegnen wir einer Reihe Darstellungen aus dem Leben Christi, nach Zeichnungen Girolamo's da Treviso von Francesco di Nanto di Savoia geschnitten, »L'accademia della Scienze« nach einer Skizze Gius. Porta's, wilde Pferde von Baldung Grün, eine Reihe von Helden der Ritterromane zu Pferde in spanischem Costüm u. s. f. Be-

sonders hervorgehoben zu werden verdient noch der grösste Holzstock der Sammlung, aus zwei Stücken von je 80 auf 52 Centimetern bestehend und »L'Alboro di Frutti della Fortuna« betitelt, mit einer allegorischen Darstellung der Glücksgöttin, die auf dem Gipfel eines Baumes thront, auf dessen Zweigen ihre Gaben herabhängen, von Papst- und Kaiserkronen angefangen bis zu Ackergeräthen, Hausrath u. dergl. Unter den Stöcken späteren Datums findet sich eine grosse Zahl, welchen der Umstand besondere Bedeutung für die Geschichte der Holzschneidekunst verleiht, dass sie als Marktwaare für den Bedarf des Volkes hergestellt wurden, wovon sich Weniges bis auf heute erhalten hat. Als vertrauenswürdige Zeugnisse für die religiösen Empfindungen, für den Aberglauben, für Sitten, Spiele, Festaufzüge und Vergnügungen des Volkes haben sie indess nicht weniger Werth als für die Culturgeschichte. Wir finden darunter z. B. häufige Darstellungen des »Crocifisso di San Paolo in Roma che parlò a Santa Brigida«, das wahre Porträt der »Madonna di Costantinopoli« und anderer Madonnenbilder, die sich bei den Gläubigen besonderen Ansehens erfreuten, Abbildungen von Zauberern u. s. f. Ein interessanter Stock aus dem 15. Jahrhundert zeigt das Bild von S. Ciriaco in Ancona, ein anderer jenes des Doms von Recanati. Der für die ganze Sammlung von dem k. Unterrichtsministerium an die Erben des Mailänder Druckers, in dessen Besitz sich dieselbe zuletzt befand, gezahlte Preis (derselbe erreichte nicht einmal 2000 Lire) erscheint sonach in gar keinem Verhältniss zu dem Werthe, der ihr in mehrfacher Richtung zukommt. *C. v. F.*

[Fresken von Giovanni da Milano] macht G. Carotti in einer im vorjährigen Band des Archivio storico lombardo (Jahrgang XIV, S. 765—794) veröffentlichten Studie zuerst bekannt. Dieselben befinden sich im Chor des sog. Oratorio di Mocchirolo, einer kleinen Capelle bei Lentate (zwischen Mailand und Como). Am Gewölbe ist es ein Christus in der Mandorla mit den vier Evangelistenzeichen, an den Wänden ein Christus am Kreuz mit Johannes und Magdalena und der Gruppe der drei Frauen, die Vermählung der hl. Catharina, der hl. Ambrosius, der die Arianer widerlegt, endlich die Darbringung des Oratoriums an die thronende hl. Jungfrau mit dem Kinde durch den Stifter und seine Familie. Als solcher wird von dem Verfasser der Graf Stefano Porro, als wahrscheinliche Epoche der Ausführung des Freskencyklus aber die Jahre zwischen 1355 und 1367 nachgewiesen. Ein genauer Vergleich mit den authentischen Arbeiten Giovanni's da Milano, des Schülers Taddeo Gaddi's, sowie der Umstand, dass sich gewisse charakteristische Eigenthümlichkeiten seiner Stilweise — insbesondere die Mischung florentinischen und sienesischen Charakters und die Bemühung in der Darstellung grössere Realität, in der Form grössere Wahrheit zu erreichen, als sein Vorgänger — in unsern Wandgemälden wiederfinden, über deren Zugehörigkeit zu den Productionen der giottesken Malerei ihrem Stile noch von vornherein nicht der geringste Zweifel obwalten kann, veranlassen den Verfasser, sie dem genannten Meister zuzutheilen. Eine von den ebenbetonten stilistischen Kennzeichen unabhängige äussere Bestätigung scheint diese Attribution darin zu finden, dass sich in dem

oben an letzter Stelle erwähnten Stiftungsbilde an dem Mantel der Madonna eine aus dem Monogramm ihres Namens zusammengesetzte Saumverzierung findet, der man in völlig gleicher Weise an dem bezeichneten Altarbilde Giovanni's da Milano in der städtischen Galerie zu Prato, sonst aber an keinem der vielen Gemälde Giottesker und Sieneser Malerei des Trecento wieder begegnet, die der Verfasser auf dieses Criterium hin untersuchte. — Da wir wissen, dass Giovanni unter dem Namen Johannes Jacobi de Como im Jahre 1350 unter den in Florenz wohnhaften auswärtigen Künstlern aufgeführt, 1363 aber in die Malerzunft (Arte de' Medici e Speziali) aufgenommen wird, 1365 sein bezeichnetes Bild für das Kloster S. Girolamo (jetzt in der Academie zu Florenz) malt, und 1366 das florentinische Bürgerrecht erlangt, da ihm ferner 1365 die Frist zur Ausführung der sicher vor 1379 fertig gestellten Fresken der Cappella Rinuccini in der Sacristei von S. Croce verlängert wird (wobei er als Johannes pictor de Caverzaio, nach seinem Geburtsort in der Nähe von Como, benannt erscheint), so könnte er wohl nach 1365 an den Wandgemälden im Oratorio di Mocchirolo gearbeitet haben, wenn wir die oben von Carotti für ihre Entstehungszeit festgestellten Zeitgrenzen festhalten. Im Jahre 1369 finden wir den Meister schon mit Malereien im Vatican für Papst Urban V. beschäftigt. *C. v. F.*

Bibliographische Notizen.

Der XII. Band der Gazette archéologique bringt zwei werthvolle Beiträge zur Sculptur der Renaissance aus der Feder L. Courajod's. Der erste hat die unter dem Namen Alfonso's von Aragon im Jahre 1886 für das Louvre erworbene männliche Büste aus Marmor zum Gegenstande. Ihre Provenienz aus Neapel, und eine gewisse Aehnlichkeit mit den aus Medaillen wohlbekannten Zügen des Königs, liessen diese Benennung im ersten Momente gerechtfertigt erscheinen, bis ein genauerer Vergleich mit den auf Münzen und in mehreren Miniaturen von Handschriften der Bibliotheken zu Paris und Wien erhaltenen Bildnissen seines Sohnes und Nachfolgers Ferdinand I., wie auch mit der ihn in späterem Alter darstellenden Bronzebüste des Museo nazionale zu Neapel den Verfasser davon überzeugte, dass wir es in der Louvrebüste vielmehr mit dessen Abbild zu thun haben. Die stilistische Auffassung und der Charakter der technischen Behandlung der zum Theil noch bemalten und im übrigen von einer herrlichen braunen Patina überzogenen Arbeit, die den König (geb. 1424, † 1494) etwa als Fünfzigjährigen darstellt, also zwischen 1470—80 entstanden sein mag, weisen auf den Einfluss der norditalienischen Sculptur hin. Der Verfasser findet keine näheren bestimmten Anhaltspunkte, um sie einem der um die angegebene Epoche im Süden thätigen norditalienischen Bildner, Domenico Gagini, Francesco Laurana und Guido Mazzoni, deren künstlerische Individualität uns durch erhaltene Arbeiten wenig-

stens bis zu einem gewissen Grade vertraut ist, direct zutheilen zu können, glaubt aber ihren Ursprung mit aller Wahrscheinlichkeit »auf eine der neapolitanischen Bildhauerwerkstätten, die sich mit Erfolg zu den Lehren der angeführten Gründer der Schule bekannten« zurückführen zu können. — Der zweite der Courajod'schen Beiträge, die Fortsetzung einer im Jahrgang 1885 derselben Zeitschrift begonnenen Studie »Quelques sculptures in bronze de Filarete« (s. Repertor. Bd. X. S. 210) nimmt zwei weitere, bisher anonyme Bronzewerke für den genannten Meister in Anspruch. Das erste ist ein Relief der Ambraser Sammlung (Saal V. Nr. 345), das den Kampf des Odysseus mit dem Bettler Iros zum Gegenstande hat, wie die in griechischen Buchstaben beigefügten Beischriften beweisen. Ausser dem absichtsvollen Ausbreiten der archäologischen und griechischen Sprachkenntnisse (deren sich Filarete in seinem Architekturtractat ausdrücklich rühmt) ist es die unverkennbare stilistische Analogie mit den Reliefs der St. Peterspforte, die für die Zuweisung der Ambraser Bronze an den genannten Künstler in diesem Falle entscheidend war. Das zweite der ihm zugetheilten Werke ist ein in Bronze getriebener Mohrenkopf des Museo Correr in Venedig, der mit Wasser gefüllt und am Kaminfeuer erwärmt, als einer jener automatischen Dampfblasbälge fungirte, wie sie Filarete in seinem Trattato d'architettura beschreibt. — Da wir nun wissen, dass König René von Anjou im Jahre 1448 aus Rom eine ähnliche »Teste d'airain qui souffle le feu« bezogen hatte, da es ferner nicht unwahrscheinlich ist, dass diese aus der Werkstätte des um jene Zeit mit einer Anzahl von Schülern ebendort beschäftigten Filarete hervorging (der sich, wie schon die genaue Beschreibung des Apparates durch ihn zu beweisen scheint, sehr wohl auch mit dessen Herstellung befasst haben mochte), da endlich manche Eigenthümlichkeiten in der Ornamentik und in der Technik am Mohrenkopfe des Museo Correr, der übrigens in künstlerischer Hinsicht wenig Beachtung beanspruchen darf, an den übrigen Arbeiten des Meisters ihre Analogien finden, so ist Courajod geneigt, seinen Ursprung auf das Atelier Filarete's zurückzuführen. Wir müssen indess gestehen, dass uns nach der mitgetheilten photographischen Reproduction das Werk vielmehr den Charakter venezianischer Bronzearbeiten aus der zweiten Hälfte des Quattrocento zu verrathen scheint; auch der Gegenstand weist mehr auf die dem Orient näher gerückte Kunst der Lagunenstadt, als auf den sonst ja ausschliesslich der Antike huldigenden Florentinischen Meister. *C. v. F.*

Für den Aufenthalt Gentile Bellini's am Hofe zu Constantinopel bringt die Schrift L. Thuasne's: »Gentile Bellini et Şultan Mohammed II. Notes sur le séjour du peintre vénitien à Constantinople (1479 bis 1480) d'après les documents originaux en partie inédits. Paris, Leroux 1888« ein bisher unbekanntes litterarisches Zeugniss bei. Dasselbe findet sich in der Handschrift der Nationalbibliothek zu Paris, welche den Titel trägt: Historia Turchesca di Gio Maria Angiolello Schiavo et altri schiavi dall' anno 1429 sin al 1513. Ihr Verfasser, ein geborener Vicentiner, lebte gerade zur Zeit des Aufenthaltes Bellini's in Constantinopel am Hofe des

Sultans Mohammed, nachdem er vorher im Gefolge von dessen ältestem Sohne Mustapha den Feldzug in Persien gegen Usunhasan mitgemacht und des letzteren Leben und Thaten beschrieben hatte. In dem Mohammed II. gewidmeten Abschnitt seiner »Historia Turchesca« kommt nun Angiolello auch auf die Entsendung Bellini's nach Constantinopel und auf seine dortige künstlerische Thätigkeit zu sprechen. Er berichtet, der Sultan habe sich durch ihn eine Ansicht Venedigs machen und viele Personen seines Hofstaats porträtiren lassen, wodurch der Meister sich die Gunst des Herrschers erworben habe, so dass dieser, wenn er Jemanden, der im Rufe eines schönen Mannes stand, kennen lernen wollte, zuerst dessen Bildniss von dem Künstler anfertigen und sich dann erst den Betreffenden vorführen liess, um die Treue der Reproduction zu prüfen. An einer zweiten Stelle erzählt Angiolello, Bellini hätte für den Grossherrn verschiedene schöne Gemälde gemalt, und zwar vorzugsweise solche erotischen Gegenstandes, so dass es deren im Serail eine grosse Menge gab. Als dann sein Sohn Bajazet den Thron bestieg, habe er sie alle öffentlich verkaufen lassen, und die venezianischen Kaufleute hätten viele davon angekauft. — Soweit die Angaben Angiolello's. Merkwürdigerweise weiss er nichts davon zu berichten, dass Bellini den Sultan selbst porträtirt und auch eine Medaille mit dessen Bildniss hergestellt hat, wo doch beide authentischen Werke des Meisters sich bekanntlich in dem im Besitze Sir Henry Layard's befindlichen Bildniss und mehreren Exemplaren der Denkmünze Mohammed's bis heute erhalten haben. — Für die plötzliche Abreise Bellini's aus Constantinopel nach kaum einjährigem Aufenthalte (Ende September 1479 bis Ende November 1480) führt der Verfasser — entgegen der romantischen Erzählung Vasari's und Ridolfi's — einen natürlichen und viel plausiblern Beweggrund in der Thatsache an, dass Mohammed zu jener Zeit, nachdem seine Heere im August 1480 vor Rhodus eine Niederlage erlitten hatten, den erneuerten Feldzug gegen die Insel persönlich vorbereitete, und dass ihn wohl die Erwägung, er werde längere Zeit von der Hauptstadt abwesend sein, dazu veranlasst haben mochte, dem Künstler die Erlaubniss zur Rückkehr in seine Heimat zu ertheilen. — Was Thuasne in seiner Schrift sonst noch über den Gegenstand anführt, fügt unserer Kenntniss desselben nichts Neues hinzu, da es nur in der Verwerthung bisher schon bekannten Materiales besteht, wovon ihm überdies manches entgangen ist. So weiss der Verfasser z. B. noch nichts davon, dass der mit Bellini zugleich nach Constantinopel entsandte Bildhauer Bart. Bellano gewesen sei, wie sich aus einem jüngst von B. Ceccheti veröffentlichten urkundlichen Nachweis zweifellos ergiebt. *C. v. F.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Archælogical Institute of America. Papers of the American school of classical studies at Athens. Vol. II. (Gurlitt, W.: Berl. philol. Wochenschr., IX, 1.)

Augé de Lassus, L. Les spectacles antiques. (S. Reinach: Rev. critique, 5.)

Auvray, L. Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 8.)

Baumgarten, F. Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. (Litter. Centralblatt, 3.)

Baye, J. de. L'Archéologie préhistorique. (Meyer, A. G.: Berliner philol. Wochenschrift, IX, 5.) — (Le Livre, 10 janvier.)

Beltrami, L. La Torre del Filarete. (J. Palmarini: Arch. storico dell' arte, II, 1.)

— Description de la ville de Paris à l'époque de François I. (Palmarini: Arch. storico dell' arte, II, 1.)

Benndorf, O. Wiener Vorlegeblätter. (T. S.: Litter. Centralbl., 5.)

Beraldi, St. Les Graveurs du XIXe siècle. (A. L.: Chronique des Arts, 5.)

Bertolotti, A. Le arti minori alla corte di Mantova. (E. Müntz: Courrier de l'Art, 4. — C. Yriarte: Chronique des Arts, 4.)

Bibliothèque d'histoire et d'Art. (G. Cypiers: Courrier de l'Art, 4.)

Blanc, C. La Peinture. (P. Leroi: Courrier de l'Art, 5.)

Bode, W. Lodovico III Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. (G. Coceva: Archivio storico dell' arte, II, 1.)

— Desiderio da Settignano u. Francesco Laurana. (G. Coceva: Arch. storico dell' arte, II, 2.)

Bode, W. u. H. *Tschudi*. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. (A. Springer: Zeitschr. f. bild. Kunst, 5. — (R. Dohme: Deutsche Litteratur-Ztg., 1.)

Bosq, P. Versailles et les Trianons. (Courrier de l'Art, 3.)

Bournand, F. Histoire des beaux-arts et des arts appliqués à l'industrie. (A.: Le Livre, 10 février.)

Boussard, J. L'Art de bâtir sa maison. (F., J.: Mittheilgn. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

Braquehaye, C. Les Artistes du duc d'Epernon. (L. G.: Chronique des Arts, 6.)

Bredius, A. Die Meisterwerke des Rijksmuseum zu Amsterdam. (C. L.: Zeitschrift f. bild. Kunst, 5. — Lübke: Nat.-Ztg., 663.)

Brinckmann, J. Kunst und Handwerk in Japan. I. Bd. (A. Pabst: Kunstgewerbebl., V, 3.)

Caspar, L. Mustergiltige Möbel des XI. bis XVII. Jahrhunderts. (Rgl.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 1.)

— Vorlagen zu Holzintarsien. (H—e.: Mittheilgn. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 2.)

Claesen, J. Alte kunstvolle Spitzen auf der Ausstellung zu Brüssel 1884. (Rgl.: Mittheilgn. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 2.)

Csontosi, J. Die Porträts des Königs Matthias und der Königin Beatrix in Corvincodices. (Ungarisch.) (Z.: Centralblatt f. Bibliothekswesen, V, 4.)

Desormes, E. Notions de typographie à l'usage des écoles professionnelles. (B. H. G.: Le Livre, 10 février.)

Dilke. Art in the modern State. (Courrier de l'Art, 51.)

Documents relatifs à l'art de la décoration et au dessin industriel. (Rgl.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 2.)

Donatello in Pisa, documenti pubbl. da L. Tanfani Centofanti. — L'opera di Santa Maria del Fiore. Notizie rac-

Salvisberg, P. Kunsthistorische Studien. (H. J.: Litter. Centralbl., 9.)

Schorn, O. Die Kunsterzeugnisse aus Thon und Glas. (F—s.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

Schreiber, T. Kulturhistorischer Bilderatlas. I. Alterthum. (S. Reinach: Rev. critique, 7.)

(*Schroeder*, E. H.) Portrait-Katalog, 9. Hft. (Litter. Centralbl., 4.)

Springer, A. Grundzüge der Kunstgeschichte. (X.: Kunstchronik, 14.)

Strzygowski, J. Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. (Kunstchronik, 20. — Rgl.: Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

Sybel, L. Weltgeschichte der Kunst. (B.: Litter. Centralbl., 1. — S. Reinach: Revue critique, 7. — Wochenschr. für class. Phil., V, 48. — Brueckner, A.: Berliner philol. Wochenschr., IX, 3.)

Thuasne, L. Gentile Bellini et Sultan Mohammed II. (G. Coceva: Archivio storico dell' arte, II, 1.)

Valabrègue, A. Les Princesses artistes. (Le Livre, 10 janvier.)

Winkler, A. Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen. (O. Kern: Deutsche Litterztg., 7.)

Woltmann und *Wörmann*. Geschichte der Malerei. (Rosenberg: Grenzboten, XLVII, 50. — H. J.: Litter. Centralblatt, 6.)

Yriarte, C. César Borgia. (G., L.: Gaz. des B.-Arts, 1 janvier.)

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

Darmstadt.

II.

Meister BM

99. St. Johannes auf Pathmos. P. II. 125. 6. Lichtdruck nach dem jetzt im Berliner Cabinet befindlichen Exemplar im Katalog Enzenberg.

Monogrammist

(99 a.) Die Höllenfahrt Christi. Betrügliche Copie nach B. VI. 348. 12. aus der Passion B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 378. 11.

100. Christus am Kreuz. B. VI. 349. 14. Repertorium IX. 6. 7. und 378. 7. Prachtvoller Abdruck auf Pergament mit vollem Plattenrand und Spuren von Colorit (Grün und Roth). Es sei hier nebenbei bemerkt, dass man die Richtigkeit der Masse nicht an Pergamentdrucken prüfen darf, da sich dieselben durch Ziehen des Pergaments stark verändern können. Das Darmstädter Exemplar misst z. B. 267 : 175 mm. Einf. und 275 : 182 mm. Pl. Ein Papierabdruck in Dresden hat aber 276 : 189 mm. Einf. Scheinbar ist also in Darmstadt die Platte kleiner als die Einfassung in Dresden. Man bemerkt übrigens bei dem Darmstädter Druck, dass die Einfassungslinie links stark nach innen gekrümmt ist, und die Breite in der Mitte 175, unten aber 178 mm. beträgt.

101. Christus am Kreuz. P. II. p. 112 A. und 127. 28. und 220. 76. und 274. 1. Repertorium IX. 3. 3. und 377. 3. Ebenso schön wie der vorhergehende Stich und gleichfalls auf Pergament mit vollem Plattenrand.

Monogrammist W A H

102. Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. nach Schongauer.

Wenzel von Olmütz.

103. Die Geissèlung. B. 7. P. 7. Blatt 4 aus der Passions-Folge B. VI. 321. 4—15. nach Schongauer. Moderner Abdruck.

104. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie. Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 34. 161.

105.* Die Madonna auf dem Rasen. Die hl. Jungfrau im weiten Mantel sitzt von vorn gesehen auf dem Rasen und hält das nackte Kind, das auf ihrem linken Knie stehend den Halssaum der Mutter fasst. Sie trägt eine Krone auf dem langen Haar, und ihren Oberkörper umschliesst eine Strahlenglorie. Unten in der Mitte die Chiffre. Doppelte Kreiseinfassung. 47 mm. Durchmesser der äusseren Einfassung. Unbeschrieben. Vergl. Nr. 8 meiner im Druck befindlichen Monographie über Wenzel von Olmütz.

Eines der reizendsten Blättchen des Meisters.

Mair von Landshut.

106. Die Begrüssung an der Hausthür. Die betrügliche Copie. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Vergl. Repertorium XII. 33. 54.

Meister MZ

107. Die Königssöhne, welche nach der Leiche ihres Vaters schiessen. B. 4. Zwei Exemplare.

108. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. W. Thor mit zwei Thürmen.

109. S. Ursula. B. 10. Mit dem unbekannten Sammlerstempel Fagan 474.

110. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

111. Das Turnier. B. 14.

112. Die Umarmung. B. 15.

113. Memento mori. B. 17.**

114. Aristoteles und Phyllis. B. 18.**

115. Die Frau mit der Eule. B. 21. Zwei Exemplare der betrüglichen Copie.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Liebesgärten.

116.* St. Antonius. Der Heilige mit breitem Bart und verziertem Strahlen- und Scheibennimbus ist mit der Kutte bekleidet und nach links gewendet. Er trägt eine Kappe auf dem Haupt und hält in der Linken ein Buch und ein Glöckchen, während er die vom Mantel bedeckte Rechte auf seinen Stab stützt. Rechts neben ihm das Schwein. Am Boden allerlei Blumen. In einem Rahmen aus drei Einfassungslinien mit dazwischen gelegter schräger Strichelung. 97 : 59 mm. Einf. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. p. 53. bei Nr. 260.

Diese sehr charakteristische Arbeit des Meisters stammt aus demselben Manuscript wie die vier Passionsdarstellungen P. II. 215. 26—29. Lehrs, Kat. 11. 4—7. in Nürnberg. Auch der Rahmen ist beim Antonius so ziemlich der gleiche wie dort. Unten stehen fünf Zeilen handschriftlicher Text und auf der Rückseite 25 Zeilen. Trotz des breiten Papierrandes nimmt man keinen Platteneindruck wahr, jedenfalls weil die Platte, wie bei den Blättern der

Nürnberger Passion, beträchtlich grösser war als die Darstellung [43]). Aus derselben Handschrift stammen in Darmstadt Nr. 67 vom Meister des hl. Erasmus und Nr. 135—137 von Israhel van Meckenem.

117.* St. Hieronymus. Der Heilige mit Hut und Mantel sitzt nach links gewendet und zieht dem Löwen den Dorn aus der Tatze. Das Thier sieht sich nach links um. Dahinter das Schreibpult des Heiligen mit einem offenen Buch und zwei Ziegenhörnern als Tintenbehälter. Ein Portal mit Kleeblattbogen umrahmt die Darstellung. Der Fussboden ist mit schwarzen und weissen Dreiecken gemustert. 123 : 85 mm. Bl. Unbeschrieben. W. gothisches p mit der Blume.

Vergl. Repertorium XII. p. 86. Der Druck ist tiefschwarz.

Meister mit den Bandrollen.

118.* Die Madonna in Halbfigur auf der Mondsichel. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 33.

Der Stich ist auf ein Blatt aus einer Handschrift über die anonyme Madonna Nr. 148 geklebt und jetzt so befestigt, dass man beide sehen kann. Links und rechts daneben steht handschriftlicher Text.

Meister IAM von Zwolle.

119. Die Beweinung Christi. B. VI. 94. 7. W. gothisches p ohne Blume. — Der Abdruck scheint remargirt.

Meister B ♁ R

120. Die Madonna mit dem Apfel im Garten. B. VI. 396. 4. III. Etat. Vergl. Repertorium X. p. 102. Anm. 1. und XI. 59. 108.

Meister . L . Cz .

121. Die Versuchung Christi. B. VI. 361. 1. P. II. p. 288. Vergl. Repertorium XI. 59. 109. Zu den dort aufgeführten fünf Reproductionen des Stiches kommt noch eine sechste in der Jahrespublication der Internationalen Chalkogr. Gesellschaft 1887. Nr. 14.

Meister FVB

122. St. Paulus. B. 29. aus der Folge der kleineren Apostel. B. VI. 84. 18—29.

123. St. Johannes Bapt. B. VI. 86. 31. P. II. 186. 31. I. Etat vor dem Nimbus [44]). W. grosses gothisches p mit der Blume. Photographie in den Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 62.

Israhel van Meckenem.

124. Die Gefangennahme. B. 11. Aus der Passionsfolge B. 10—21. II. Etat unten verschnitten. Zinkographie bei Delaborde, La Gravure, p. 88. Fig. 34.

125. Die Darstellung im Tempel. B. 32. Aus der Folge des Marien-Lebens. B. 30—41 nach Hans Holbein d. Aelt. W. p mit der Blume.

---

[43]) Vergl. meinen Katalog des Germ. Mus. p. 12.

[44]) Vergl. Repertorium XII. 21. 54.

126—128. Die zwölf Apostel. Drei Blatt aus der Folge B. 79—84.

126. SS. Thomas und Jacobus min. B. 81. Von Bartsch irrig: Jacobus min. und Judas Thaddäus benannt. Photographie in den Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 24. — Nimben und Schrift sind stark wurmzerfressen.

127. SS. Bartholomäus und Philippus. B. 82. Der ebenfalls stark wurmzerfressene Abdruck trägt mit Tinte die Jahreszahl 1565 und auf der Mauerbrüstung Schrift.

128. SS. Mathias und Judas Thaddäus. B. 84. Von Bartsch irrthümlich für Matthäus und Simon gehalten. Der Abdruck ist verschnitten.

129. St. Christoph. B. 90. P. 90. II. Etat. W. Krone von moderner Form.

130. S. Barbara. B. 122. Die betrügliche Copie. P. II. 194. 122. Cop.

131. S. Ottilie. B. 131.*** Der Name der Heiligen unter der Darstellung ist abgeschnitten.

132. Die Frau und der tanzende Mann. B. 172. Photographie von Braun Nr. 24 nach dem Exemplar der Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden.

133. Wappen mit einem Rad schlagenden Knaben. B. 194. P. 194. nach dem Meister des Hausbuches. W. Wappen mit drei Schrägbalken, darüber ein Kreuz. Verschnitten. Lichtdruck nach dem Berliner Exemplar bei Wessely, Das Ornament, Bd. I. Bl. 13. Nr. 27 und verkleinert bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter, Lfg. I. Bl. 6. Fig. 24.

134.* St. Jacobus minor. Gegenseitige Copie nach dem Apostel Thomas rechts auf dem Stich des Meisters E S. P. II. 44. 72 b. [45]). Der Apostel ist fast um das Doppelte vergrössert und trägt keine Schuhe, die Tasche in seiner Linken hat keine Verschlussklappe und am Walkerwerkzeug bemerkt man oben ein Loch. Gequaderter Fussboden. Links und rechts vom Kopfe vertheilt der Name: S Jacobus min. Einfassungslinie, die rechts nicht sichtbar ist. Unbezeichnet. 119 : 74 mm. Bl. 116 : ? Einf. B. VI. 297. 30. Auf der Rückseite steht der Name: »David Engelhard«. Derselbe bezieht sich auf eine Deutung von Christ: Anzeige und Auslegung des Monogrammatum (1777) p. 164, wo der verschnörkelte Buchstabe »S« auf dieser oder einer anderen der beiden grösseren Apostelfolgen Meckenems nach dem Meister E S für ein verschlungenes D und E gehalten und »David Engelhard« erklärt wird.

Dieser bisher unbeschriebene Stich gehört zu der Apostelfolge B. VI. 297. 24—35. Bartsch führt alle zwölf Apostel, obgleich er offenbar nur zwei von ihnen (B. 28 und 33) kannte, im Appendix zu Meckenem's Werk an. Es sind sicherlich eigenhändige Arbeiten dieses Stechers, was, ganz abgesehen von der technischen Uebereinstimmung ihrer Ausführung auch äusserlich durch die für Israhel so ungemein charakteristische verschnörkelte Form des Buchstabens S beim Jacobus min. und Judas Thaddäus bestätigt wird [46]). — Ich kenne aus dieser Folge ausser dem vorstehend beschriebenen nur noch drei Blatt, nämlich:

---

[45]) Vergl. über die Originalfolge: Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 11.

[46]) Vergl. Repertorium XI. p. 62.

1. St. Philippus. B. VI. 297. 28. Wien, Albertina.

2. St. Simon. B. VI. 297. 32. B. X. 28. 52. P. II. 193. 32. Wien, Albertina. Die Zugehörigkeit dieses Blattes zu unserer Folge hat Bartsch übersehen. Er beschreibt es erst im X. Bande als »Un Saint portant une croix« unter den Anonymen. Will man den Stich in die Folge B. VI. 297. 24—35 einreihen, so ist er mit B. 32 »Judas Thaddäus« zu identificiren. Diesen Apostel verwechselt Bartsch beständig mit Simon, und Passavant folgt ihm darin.

3. St. Judas Thaddäus. B. VI. 277. 33. P. II. 89. 38. Cop. und 193. 33.[47]). I. Etat. Mit dem Namen S · Juda · zu beiden Seiten des Kopfes vertheilt. Berlin. Wien, Albertina. Dresden, Sammlung König Friedrich August II. II. Etat. Der Name ist ausgeschliffen. Wien, Albertina.

Bartsch beschreibt nur den zweiten Plattenzustand und nennt den Apostel, da der Name dort fehlt, irrig: »Simon«. Frenzel[48]), dem der I. Etat in Dresden vorlag, schrieb den Stich dem Meister E S zu und Passavant führt ihn mit ebenso wenig Berechtigung p. 90 als gegenseitige Copie nach dem Judas Thaddäus P. II. 89. 38. in Frankfurt a. M. auf, der aber selbst eine Copie von Meckenem nach dem Stich des Meisters E S B. 59. ist. p. 193 sagt er von B. 32 und 33 in richtiger Erkenntniss ihrer Zusammengehörigkeit, sie seien in der Manier des E S gestochen und vielleicht nach ihm copirt. Letztere Vermuthung bestätigt sich in der That: B. 32 ist eine um mehr als das Doppelte vergrösserte Copie nach dem dritten Apostel (Simon) der unteren Seite des Stiches P. II. 58. 159. ohne den Nimbus. Der sichtbare linke Fuss ist unbekleidet, das Gewand reicht weniger weit nach rechts, und das Kreuz ist stärker geneigt. B. 32. ist ebenso gross nach dem dritten Apostel (Matthäus) der rechten Seite auf demselben Stich copirt, der Bart verkürzt, die Kopfneigung gemildert. Die Mantelschliesse zieren sechs gothische Blätter. Man sieht auch den rechten Fuss des Apostels, der statt der Hellebarde die Säge hält.

135—137. Das Leben Christi. Drei Blatt aus der Folge P. II. 180. 21—73. Lehrs, Kat. 41. 223—272.

135. Die Dornenkrönung. P. 53. Lehrs, Kat. 52. 254. I. Etat.

136. Christus wird dem Volke gezeigt. P. 54. Lehrs, Kat. 52. 255. I. Etat. Heliogravüre im Kat. des Germ. Mus. Taf. IX. 19.

137. Christus am Kreuz. P 59. Lehrs, Kat. 53. 260. I. Etat.

Diese drei Blättchen stammen aus demselben Manuscript wie Nr. 67 vom Erasmus-Meister, Nr. 116 vom Meister der Liebesgärten und die anonyme Dornenkrönung Nr. 143. Sie sind je auf die linke Seite eines Blattes der Handschrift geklebt und tragen rechts sowie unter der Darstellung Text. Auf der Rückseite von Nr. 137 bemerkt man Spuren vom Gegendruck des hl. Antonius Nr. 116, der sich also jedenfalls auf dem nächstfolgenden Blatt befunden haben muss.

138.* S. Barbara. Die Heilige mit Stirnband und Scheibennimbus sitzt

[47]) Vergl. Repertorium IX. p. 151. Anm. 1.

[48]) Naumann's Archiv I. 43. 73.

etwas gegen links gewendet und liest in einem Buch. Links der Thurm, zu dem eine kleine Treppe führt, und von dem sich eine Mauer nach rechts zieht. Ueber dem Thor der letzteren ist das Wappen Meckenem's mit dem abgesetzten Pfahl angebracht. Am Boden einige Pflanzen. Die Einfassungslinie wird oben und auf der linken Seite von der Darstellung überschritten. Unten liest man auf einer Zeile: Sancta o barbara o ora o pro o Nobis. Unbezeichnet. 91:59 mm. Einf. Unbeschrieben. Oben rechts stehen von alter Hand einige auf die Heilige bezügliche, schwer lesbare Worte.

In der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel findet sich dieselbe Darstellung nur ohne Meckenem's Wappen, ohne die Unterschrift und die Ueberschreitungen der Einfassung 85:52 mm. Einf. Dieser gleichfalls unbeschriebene, ziemlich schwache Stich mit derben Contouren bei sehr zarten tuschartigen Schattenangaben rührt wie es scheint vom Stecher des Martyriums der Zehntausend P. II. 237. 177. in Dresden her. Obgleich er noch geringer ist als das Blatt von Meckenem, wird er doch nicht nach jenem copirt sein [49]. Ich halte es vielmehr für sehr wahrscheinlich, dass Beiden ein verschollenes Original vom Meister E S zu Grunde liegt.

Monogrammist [50].

139.* Der Schmerzensmann. Der dornengekrönte Heiland ist in Halbfigur von vorn gesehen und neigt das Haupt mit langem auf die Schultern herabfallenden Haar nach links. Er ist nur mit einem Mantel bekleidet und erhebt beide Hände, um die Wundmale zu zeigen, aus denen das Blut herabrieselt. Links hinter ihm sieht man das schräggestellte Kreuz mit dem zur Hälfte verdeckten Majuskel-Titulus, rechts die Martersäule. Zu beiden Seiten des Hauptes Christi vertheilt die Worte: ECCE HO. Links, etwas unter halber Höhe der Darstellung, das Monogramm. In einer Einfassungslinie, die wie die Platte an allen vier Ecken abgeschrägt ist. 129 : 112 mm. Einf. 132 : 116 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Lilienwappen [51].

Der Stich stammt aus einem Buche, denn er trägt von alter Hand im Unterrande zwei Zeilen in niederdeutschem Dialect:

Dyt buik hoert toe dē bruidere vand der
orden sur sancte fratisse simon zure mude.

140.* Der Schmerzensmann nach dem Gregorsbilde. Der Heiland steht bis zu den Hüften sichtbar vor dem Kreuz, auf dessen Titulus man die Inschrift: OEΛOIλOVOECΔOξ liest. Er kreuzt die Hände mit den Wundmalen über den Leib und neigt das von einem grossen, verzierten Strahlen-, Kreuz- und Scheibennimbus umschlossene Haupt stark nach rechts. Die langen Haare fallen in Ringeln über die Schultern herab. Den Hintergrund bildet ein gemusterter Teppich, auf dem sich in grossen weissen Buchstaben

[49]) Vergl. meinen Katalog des Germ. Mus. p. 46.

[50]) Passavant beschreibt von diesem ungeschickten und rohen Stecher, dessen Thätigkeit um 1500 anzusetzen sein mag, sechs Blatt.

[51]) Nur die Krone davon ist sichtbar.

das Monogramm Christi IC XC links und rechts vom Haupte des Heilands abhebt. Im Unterrande steht eine dreizeilige Inschrift in gothischen Charakteren:

Hec ymago contrefacta adinstar .... desup visione

Am Schluss der letzten Zeile die sehr undeutliche Chiffre. In einer Einfassungslinie. 151 : 113 mm. Einf. ohne, 167 : 113 mm. Einf. mit der Unterschrift. Unbeschrieben. W. Lilienwappen (Fragment).

In der Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden befindet sich von der Hand desselben Stechers eine ebenfalls unbeschriebene Variante dieser in vielen Kupferstichen und Niellen [52]) des 15. Jahrhunderts wiederkehrenden Darstellung, welche angeblich auf das vom Papst Gregor nach seiner Vision für die Kirche Santa Croce in Rom gestiftete Gemälde zurückgehen soll [53]). Der Dresdener Stich unterscheidet sich von dem in Darmstadt durch kleine Aenderungen der griechischen Inschrift auf dem Titulus, ferner dadurch, dass der Heiland den Kopf nach links statt nach rechts neigt, und durch Abweichungen in der dreizeiligen Unterschrift. Dieselbe lautet:

hec ymago figurata ē ad instar illius prme ymagis pietatis
custodite in ecca ste cruce in roma · qua depingi scs gregoriꝰ ppa [54])
Adoramus te criste et benedicimus tibi. (Folgt die Chiffre.)

156 : 117 mm. Einf. 179 : 122 mm. Bl. mit der Unterschrift.

Die Dresdener Variante wird in der Sammlung Friedrich August II. im Werk Israhels van Meckenem als B. 135 aufbewahrt. Das Exemplar stammt aus dem Cabinet Brisart in Gent, wo es gleichfalls als Meckenem [55]) galt. Der Stich des letzteren (B. 135) geht (ebenso wie B. 136) auf dasselbe Vorbild zurück, zeigt aber in der Unterschrift wesentliche Abweichungen von dem Dresdener Blatt und nähert sich hierin stärker dem Darmstädter Stich.

C. Anonyme Meister.

141.* Der zwölfjährige Jesus im Tempel. Der Jesusknabe mit Lilienkreuz- und Scheibennimbus sitzt auf einer erhöhten Estrade vor einem Teppich. Links neben ihm steht Maria, rechts der bartlose Joseph auf seinen Stock gestützt, beide mit Scheibennimben. Im Vordergrund sitzen drei vom Rücken gesehene Schriftgelehrte disputirend auf einer Bank. Gemusterter Fussboden. In einem mit kleinen Kreuzen ornamentirten Rahmen 62 : 45 mm. Einf. Unbeschrieben. Der Stich ist auf der rechten Seite etwas verschnitten und stammt aus demselben Manuscript wie die Kreuzigung Nr. 145, die aber von anderer Hand ist.

142.* Christus am Oelberg. Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus kniet nach rechts gewendet vor dem Felsen, auf dem ihm der Engel

[52]) Z. B. Weigel und Zestermann II. 386. 456. in Frankfurt und Nürnberg.

[53]) Dies besagt auch die Unterschrift des Darmstädter und Dresdener Blattes.

[54]) Fehlt: jussit.

[55]) Auction Gent 1849. Kat. Nr. 528.

mit dem Kreuz erscheint. Links hinter ihm sitzen oder liegen die drei schlummernden Jünger mit Strahlen- und Scheibennimben. Ein geflochtener Zaun umgiebt im Halbkreis den Garten. Hinter demselben zwei grössere und zwei kleinere Bäume. Rechts am Fusse des Oelberges und im Vordergrunde Gras. In einer Einfassungslinie. 91 : 62 mm. Bl.: Einf. (oben verschnitten). Unbeschrieben. Sehr hübsche kräftige Arbeit in der Art des Spielkarten-Meisters, aber nicht von ihm selbst. Das Blatt gehört zu einer Passionsfolge, von welcher ich bis jetzt noch folgende drei Blätter kenne:

a. Christus am Kreuz. B. X. 6. 10. P. II. 220. 73. Wien, Hofbibliothek [56]).

b. Die Grablegung. Unbeschrieben. München, Staatsbibliothek auf Fol. 254 einer Handschrift aus Kloster Indersdorf in Oberbayern (Clm. 7836).

c. Die Auferstehung. P. II. 222. 88. Wien, Hofbibliothek.

Die Stichweise dieser Folge ist kräftig und sicher, die Zeichnung der etwas gedrungenen Figuren recht gut und die Typen nicht ohne Anmuth. Der Druck ist tiefschwarz. Fr. v. Bartsch [57]), Passavant und W. Schmidt [58]) kannten nur die beiden Wiener Blätter. Letzterer führt sie mit Recht unter den dem Spielkarten-Meister verwandten Stichen auf und sagt, sie seien recht schön und des Meisters selbst nicht unwürdig. Ihre niederdeutsche Provenienz wird schon von Passavant betont.

143.* Die Verspottung Christi. Der Heiland mit verbundenen Augen, das Haupt von einem Scheibennimbus umgeben, sitzt etwas gegen rechts gewendet auf einem viereckigen Stein. Hinter ihm stehen zwei Schergen mit spitzen Kappen, von denen ihn der zur Linken an der Augenbinde zerrt und mit der rechten Hand zum Schlage ausholt, der andere ihm die Dornenkrone auf's Haupt drückt. Ein dritter kniet links und fasst ihn am Arm, ein vierter speit ihm in's Gesicht, und ein fünfter, in kleinerem Maassstabe vor dem letzteren knieend, reicht ihm das Rohrscepter. 58 : über 58 mm. Pl. Unbeschrieben. Die Ecken der Platte sind abgeschrägt. Sehr dürftige Arbeit mit Querschraffirungen. Das Blättchen ist unter die 30 Stiche aus dem Leben Christi vom Erasmus-Meister (vergl. Nr. 9—48) gemischt und stammt aus demselben Manuscript. Es ist auch mit den gleichen Farben: Zinnober, Braun, Grün und Gelb colorirt und trägt auf der Rückseite lateinischen Text.

144. Die Dornenkrönung. Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus sitzt unter einer an den Seiten offenen Halle mit vier Consolthürmchen [59]). Zwei Schergen flechten ihm mit Stäben die Dornenkrone auf's Haupt, zwei andere packen ihn an den Schultern und ein fünfter kniet vorn zur Linken und lüftet seine Kappe. Geschachter Fussboden. In einer Ein-

---

[56]) Nicht in der Albertina, wie Passavant irrthümlich angiebt.

[57]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien Nr. 1504—1504a.

[58]) Repertorium X. p. 129.

[59]) Dieser Baldachin mit den dünnen Säulen und Consolthürmchen stimmt fast genau mit jenem überein, unter welchem der Apostel Jacobus minor vom Meister mit den Bandrollen P. II. 18. 22. (Paris und Stuttgart) steht. Wahrscheinlich gehen beide auf ein gemeinsames Vorbild zurück.

fassungslinie. 87 : 62 mm. Einf. Unbeschrieben. Der Stich stammt aus derselben Handschrift wie die Gregors-Messe Nr. 67. Ein zweites Exemplar aus den Sammlungen Stengel [60]) und v. Nagler befindet sich in Berlin.

Aus derselben Passionsfolge ist mir nur noch ein Blatt bekannt: Christus vor Pilatus. Weig. u. Zest. II. 379. 447. (Heliogravüre im Kat. des Germ. Mus., Taf. IV. 9.) Ich habe dasselbe im Nürnberger Katalog p. 10. Nr. 3. dem Meister von 1462 zugeschrieben, vermag jedoch diese Zuweisung nicht mit Sicherheit aufrecht zu halten und möchte die Folge nur einem sehr schwachen Stecher der Richtung des Spielkarten-Meisters und wohl ebenfalls einem Niederrheiner zuschreiben, wofür ausser der technischen Behandlung namentlich das Costüm zu sprechen scheint.

145.* Christus wird dem Volke gezeigt. Der dornengekrönte Heiland, mit Strahlen- und Scheibennimbus, steht in langem Gewande mit abwärts gekreuzten Händen nach rechts gewendet, vor der Thür des Richthauses. Pilatus in kurzem Rock, mit Schnabelschuhen und Hakenmütze, zeigt ihn dem Volke. Ausser dem Landpfleger bemerkt man noch zwei seiner Begleiter. Ueber dem Heiland stehen auf einer Bandrolle die Worte: Ecce ° homo °. Rechts zwei Juden in etwas kleinerem Maassstabe, von denen der eine mit dem Daumen auf Christus zeigt. 91 : 58 mm. Bl. Unbeschrieben.

Interessante oberdeutsche Arbeit mit derben Querschraffirungen. Der Stich ist auf ein Blatt aus einem Manuscript geklebt, mit Zinnober, Gelb, Grün, Blau colorirt und von einer bunten Bordüre umgeben.

146. Die Kreuzigung. P. II. 219. 69. Weig. u. Zest. II. 381. 449. Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 58. 287.

Das unten verschnittene Exemplar ist auf ein Pergamentblatt geklebt und trägt auf der Rückseite Text, sowie unten eine Schriftzeile. Passavant und Weigel beschreiben den jetzt in Nürnberg befindlichen Abdruck.

147.* Christus am Kreuz mit drei Engeln. Der dornengekrönte Heiland hängt, etwas nach links gewendet, am Kreuz. Drei Engel fangen in vier Kelchen das Blut aus seinen Wunden auf. An den vier Enden des Kreuzes, dessen Hauptstamm sich sehr hoch über den Querbalken erhebt, und an dem der Minuskeltitulus angebracht ist, sind die Evangelistensymbole vertheilt: oben Johannes, unten Marcus, links Lucas und rechts Matthäus. Ueber dem Querarm links die Sonne, rechts der Mond. In den oberen Ecken zwei grosse Sterne und viele kleine über dem Querholz. Unten steht links Maria mit einem Kopftuch, die Hände betend zusammengelegt, rechts Johannes, die Rechte gegen das Gesicht erhebend. 96 : 68 mm. Bl. Unbeschrieben.

Dieser merkwürdige Stich hat in der ganzen Composition, wie sie sonst niemals auf Kupferstichen des 15. Jahrhunderts begegnet, etwas sehr Alterthümliches. Auch der Typus Mariä und ihr Faltenwurf weisen auf ein sehr altes Vorbild. Und doch ist das Blatt in einigen Zügen wieder scheinbar viel jünger, als es auf den ersten Blick aussieht. Technisch steht die Arbeit dem Erasmus-Meister sehr nahe. Eine ähnliche Darstellung findet sich auf einem

---

[60]) Auction München 1825. Kat. I. Nr. 18a.

Holzschnitte, photographirt in Gutekunst's »Perlen mittelalterlicher Kunst«. — Der Stich ist auf Pergament geklebt, mit Blau, Zinnober, Violett, Grün und Gelb sehr sorgfältig colorirt und von einer gemalten gothischen Bordüre umgeben.

148.* Die Madonna hinter der Brüstung. Die hl. Jungfrau mit Kopftuch und Scheibennimbus steht, das Haupt mit lang herabwallendem Haar nach rechts neigend, hinter einer Balustrade und hält das auf der Brüstung stehende nackte Kind mit Strahlenkreuznimbus, welches segnend nach links abwärts blickt. Unten liest man die Worte: AVE VIRGO DEI. Ein Rahmen aus zwei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien, deren innere der Nimbus Mariä überschreitet, umschliesst die Darstellung. 101:64 mm. Einf. 109: 70 mm. Pl. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 33. W. gothisches p. (Fragment.)

Etwas derb und eckig in der Formgebung, entbehrt dies, wie es scheint, niederdeutsche Blättchen, namentlich im Typus des Jesusknaben, nicht einer gewissen Vornehmheit. Die Schatten sind durch geradlinige Querschraffirung markirt, und der Stich erinnert an die Art des Erasmus-Meisters. Er scheint aber, nach den sehr unsauberen Contouren zu schliessen, retouchirt worden zu sein. — Das Blättchen ist auf eine Seite aus einem Manuscript geklebt, unten und rechts davon steht handschriftlicher Text. Ueber die Madonna wurde später jene vom Meister mit den Bandrollen Nr. 118 geklebt [61]).

149.* St. Bernhard vor der Madonna. Der Heilige in der Ordenstracht kniet rechts sein Pedum im Arm und betet die hl. Jungfrau an, welche links sitzend das nackte Jesuskind mit Strahlenkreuz- und Scheibennimbus auf dem Schooss hält und mit der Rechten den Milchstrahl aus ihrer Brust gegen den Heiligen drückt. Beide haben Strahlen- und Scheibennimben. Das Kind streckt beide Aermchen nach der Mutter aus, neben deren Haupt ein leeres Spruchband schwebt. Auf einem zweiten neben St. Bernhards Haupt stehen die Worte: Monstra te esse matrem. Den Hintergrund bildet eine gewölbte Capelle mit drei Fenstern. Im mittelsten derselben von einem gedrehten Band (der Dornenkrone?) umgeben das Wappen Christi mit dem Herzen und vier kleinen Kreisen (den vier Wundmalen?) [62]). Die Darstellung umrahmt ein auf zwei Säulen ruhendes Rundbogenportal mit Blattwerk in den Zwickeln. Vorn auf der Balustrade mit fünf kleinen durchsichtigen Kleeblattbogen liegt rechts der Rosenkranz des Heiligen. Einfassungslinie. 160: 110 mm. Einf. ?:116 mm. Pl. Unbeschrieben.

Schwache Arbeit, wie es scheint Copie nach einem verschollenen Original des Meisters E S.

---

[61]) Nach einem dritten Besuch des Darmstädter Kabinets im August 1889 möchte ich das Blatt doch für eine Arbeit des Erasmus-Meisters selbst erklären.

[62]) Otte (Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie, 5. Aufl., Bd. I. p. 541) erwähnt diese Art der Darstellung der Waffen Christi nicht. Sie kommt auf mehreren Stichen des 15. Jahrhunderts vor, und zwar namentlich auf Darstellungen des hl. Hugo von Grenoble, z. B. auf der Madonna mit der Traube zwischen den beiden heiligen Hugo P. II. 200. 2. in Basel und einem unbeschriebenen Stich: St. Bruno zwischen den beiden heiligen Hugo Kat. L. Rosenthal XLII. Nr. 512.

XI.
St. Gallen[1]).

a. Sammlung des Kunst-Vereins im Museum. Gonzenbach'sche Stiftung.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Grablegung. B. 18.** Blatt 10 aus der Folge B. 9—20.
2. Die Kreuztragung. B. 21.
3. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.**
4. Der Auszug zum Markte. B. 88.**

Monogrammist AG

5–7. Die Passion. Drei Blatt aus der Folge B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. II. Etat.

5. Das Gebet am Oelberg. B. 4.
6. Die Geisselung. B. 7.
7. Die Dornenkrönung. B. 8.

Wenzel von Olmütz.

8. Das Martyrium des hl. Sebastian. B. VI. 332. 30. Die betrügliche Copie: Lehrs, Katalog des Germ. Museums 34. 161.

Mair von Landshut.

9. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie.

Meister MZ

10. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8. Exemplar mit vollem Rand.
11. Die Umarmung. B. 15.**
12. Aristoteles und Phyllis. B. 18.***
13. Die Frau mit der Eule. B. 21.*
14. Dasselbe Blatt. Die betrügliche Copie.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Israhel van Meckenem.

15. St. Christoph. B. 90. P. 90. II. Etat. Nagler, Monogrammisten III. 2806. 7.)

Die Sammlung des Kunstvereins ist ungemein reich an Fälschungen, welche vermuthlich noch dem vorigen Jahrhundert angehören und ihrer Mehrzahl nach wohl von der Hand eines sehr ungeschickten Dilettanten herrühren mögen. Obgleich diese in betrügerischer Absicht gefertigten Radirungen eigentlich nicht in den Rahmen meiner Arbeit gehören, will ich sie doch an dieser

---

[1]) In Schaffhausen, wo ich vergeblich nach Kupferstichen des 15. Jahrhunderts suchte, findet sich nur ein Schrotblatt (Verkündigung) im Vorderdeckel eines Vocabularius Exquo auf der Ministerialbibliothek.

Stelle abthun, weil sie in den meisten Sammlungen unbeanstandet unter den Kupferstichen des 15. Jahrhunderts aufbewahrt werden und einzelne von ihnen sogar von Bartsch und Passavant als Denkmale des ältesten Kupferstichs beschrieben sind. In gleicher Vollständigkeit wie in St. Gallen habe ich diese Zerrbilder einer unverstandenen Kunstweise niemals angetroffen. Es sind die folgenden:

a. Christus am Kreuz, mit dem Monogramm S ⁄X H unten links. 122:84 mm. Pl. B. VI. 391. 1. Dieses Blatt ist eine rohe und verständnisslose Copie nach Schongauer's Stich B. 22. Bartsch beschreibt es sonderbarer Weise im Werk des Monogrammisten S ⁄X H, obwohl es unmöglich von derselben Hand herrühren kann, wie die sorgfältige Copie nach Dürers Madonna mit der Meerkatze (B. VI. 391. 2.), bei der auch das S im Monogramm nicht jene verschnörkelte Form hat wie auf dem vorliegenden Blatt. Andere Exemplare in Darmstadt, Dresden, Pavia: Sammlung Malaspina, Stuttgart, Wien: Albertina und Hofbibliothek. Der Dresdener Abdruck, aus der Sammlung des Grafen Fries stammend, trägt auf der Rückseite die Signatur Rechberger's mit der Datirung 1801. Weiter konnte ich das Blatt nicht zurückverfolgen, da es sich auch in den Auctionskatalogen zuerst 1801 in der VII. Auction von Frauenholz in Nürnberg findet.

b. Christus am Kreuz, links zwei Bäume, rechts ein leeres Täfelchen. 124:99 mm. Einf. P. III. 287. 1. Auch in Berlin. Passavant beschreibt das Blatt unter dem Namen: »Le maître Jaccop (?)«, weil links neben dem Baum eine Art Schnörkel diesen Namen bildet. Er findet die Radirung breit behandelt und stark geätzt in der Manier Burgkmair's, hält aber den Berliner Abdruck für modern und nur von einer alten Platte herrührend. Ich möchte auch das letztere bezweifeln und da mir überdies die gekritzelte Schreibweise des Namens verdächtig modern erscheint, das Blatt für eine blosse Fälschung erklären.

c. Die Marien am Grabe. Mit den sehr undeutlichen Buchstaben G L an der Schmalseite des Grabes und der ziemlich grossen Chiffre Schongauer's unten links. 120:100 mm. Einf. P. II. 113. B. Auch in Berlin, Dresden: S. Friedrich August II., Pavia: S. Malaspina und Wien: Albertina. Passavant beschreibt das Blatt als Radirung von untergeordneter Ausführung. Er las die Buchstaben am Sarg: CA · V. Nagler[2]) bemerkte dieselben nicht und scheint das Blatt nicht für eine directe Fälschung zu halten, wenn er auch sagt, dass an Schongauer nicht dabei zu denken sei.

d. St. Benedict. Der Heilige mit einer Kapuze auf dem bartlosen, von einem Scheibennimbus umschlossenen Haupt ist etwas gegen rechts gewendet und hält in der Rechten das Pedum, in der Linken auf einem Buch

[2]) Monogrammisten IV. 2149. 4.) Unter Nr. 3 beschreibt Nagler eine Beweinung Christi 134:107 m. Pl. (Berlin), die, fast nur in Umrissen radirt, wohl die erste Idee zu Nr. 4 sei. Mir scheint auch dies Blatt eine schlechte Fälschung. Es kam mit Nr. 4 zusammen 1873 auf der Auction Zettler etc. in München vor (Kat. I. 1641 und 1642), wo auch die oben unter k. beschriebene Halbfigur eines Mannes zur Versteigerung gelangte (Kat. I. 1372).

das Glas, aus welchem eine Schlange züngelt. 151 : 92 mm. Bl. Unbeschrieben. Zwei Exemplare auf Papier und Pergament. Von derselben Hand wie e, g, h und i, aber vielleicht nach einem Vorbild des 16. Jahrhunderts.

e. St. Hieronymus. Der Heilige sitzt nach links gewendet. Vor ihm links ein offenes Buch und die Sanduhr, vor welcher eine Schlange kriecht, rechts hinter ihm der Löwe. Einf. 102 : 103 mm. Einf. Unbeschrieben. Von derselben Hand wie d, g, h und i.

f. S. Barbara. Copie nach Schongauer B. VI. 148. 63. Unten rechts die Buchstaben: W. MD. 115 : 68 mm. Pl. P. II. 138. 2. Auch in Berlin, Darmstadt, Dresden, Frankfurt a. M., Zürich etc. Vergl. Repertorium XII. p. 276 nach Nr. 98.

g. S. Barbara. Die Heilige mit einem Scheibennimbus kniet betend nach rechts gewendet am Boden. Im Hintergrund links waldige Gegend mit hohen Bergen, rechts ein burgartiges Gebäude mit dem dreifenstrigen Thurm, über dem ein Engel mit einem Rosenkranz schwebt. Im Vordergrund Gebüsch. Einf. 149 : 115 mm. Einf. Unbeschrieben. Auch in Dresden, Sammlung Friedrich August II. Von derselben Hand wie c, d, e, h und i.

h. Eine Frau zwischen Bäumen. Eine Frau in langem Kleide steht rechts zwischen zwei niedrigen Baumgruppen. Rechts hinter ihr eine Kirche, links ein Bergschloss. Auf derselben Seite im Hintergrund bergige Landschaft. Darüber fallen Strahlen aus den Wolken. Einf. 117 : 180 mm. Einf. Unbeschrieben. Von der gleichen Hand.

i. Vier Figuren in einer Landschaft nebeneinander. In der Mitte steht eine Königin nach rechts gewendet mit Krone und Schleier, in der Hand ein Scepter. Rechts vor ihr kniet ein bärtiger Mann mit weiten Aermeln, rechts steht ein Greis mit der Sendelbinde auf dem Haupt. Links hinter der Königin sieht man einen Teufel mit Adlerfüssen. Er trägt einen Geldsack auf der Schulter und streckt die Zunge heraus. Links im Mittelgrunde ein Kastell mit Zinnen, davor eine Tanne, rechts einige Felskegel und darüber Wolken. Unten gegen links Schongauer's Zeichen. Einf. 133 : 199 mm. Einf. Unbeschrieben. Zwei Exemplare auf Papier und Pergament. Andere Abdrücke in Berlin, Dresden: S. Friedrich August II. und Wien: Albertina. Obwohl das Blatt evident von derselben Hand herrührt wie die oben unter c citirten Marien am Grabe, auch Schongauer's Marke in der gleichen verzerrten Form trägt wie jene Darstellung, hat sich doch Passavant offenbar gescheut, ein so absurd widerwärtiges Machwerk in seinen Peintre-Graveur aufzunehmen. Die ganz unmotivirte Zusammenstellung von Figuren verschiedenen Maassstabes, das Theaterkostüm des knieenden Mannes bezeugen deutlich genug den modernen Ursprung dieses Pasticcio.

k. Halbfigur eines Mannes mit dem Monogramm M G unten in der Mitte. 74 : 56 mm. P. II. 291. 1. Diese Fälschung, die sich auch in Berlin, Oxford und Stuttgart findet, wird von Passavant als Radirung im Stile der Niederländer vom Ende des 15. Jahrhunderts beschrieben. Nagler [3]) schliesst

[3]) Monogrammisten IV. 1838. 1.)

sich dieser Meinung an und beschreibt unter Nr. 2 noch die Halbfigur einer Frau, ein Gegenstück mit demselben Monogramm und von ungefähr gleicher Grösse. Er findet beide Blätter in der Darstellung noch ganz gothisch, die Abdrücke, die er sah, seien jedoch neuer und nach dem Papier zu urtheilen aus dem 18. Jahrhundert.

b. Stiftsbibliothek[4]).

Den für die Geschichte des ältesten Kupferstiches wichtigsten Fund, welchen ich in dieser reichen Bibliothek durch die Entdeckung einer von 1454 datirten Handschrift machte, deren Randmalereien Thiere und Blumen aus dem Kartenspiel des Meisters der Spielkarten enthalten, habe ich bereits im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen Bd. IX. (1888) p. 239 publicirt. Von hohem Werth für die Geschichte des älteren Formschnittes scheint mir ferner ein Sammelband mit 43 Holz- und Schrotschnitten zum Theil von sehr hohem Alter, auf den mich Wilhelm Schmidt aufmerksam machte[4]). Bei flüchtiger Durchsicht fand ich darin u. a. auf Seite 2 eine Geburt Christi, wie ich glaube das nämliche Blatt, welches 1872 aus der Weigeliana an Eugen Felix gelangte und bei Weigel und Zestermann (Nr. 17) um 1415—1425 angesetzt wird. Leider hatte ich in St. Gallen das Facsimile des Blattes der Weigeliana nicht zum Vergleich bei der Hand und kann nur sagen, dass die Beschreibung im Verzeichniss der Incunabeln der Stiftsbibliothek vollkommen auf die Abbildung bei Weigel und Zestermann passt. Es gibt aber von diesen Holzschnitten so viele Varianten[6]), dass man nur nach dem Gedächtniss die Identität zweier räumlich weit entfernter Blätter niemals mit Sicherheit feststellen kann. — Seite 5 enthält die gleiche Darstellung wie die berühmte Madonna mit der Jahreszahl 1418 in Brüssel, welche vor wenigen Decennien eine ganze Litteratur von Streitschriften pro et contra hervorrief. Eine Reproduction ermöglichte mir den Vergleich des St. Gallener Holzschnittes mit dem Facsimile der Madonna in Brüssel[7]). Letztere ist beträchtlich grösser als diejenige in St. Gallen, auf welcher die Jahreszahl an der Gatterthür fehlt, die aber ihrer grösseren belgischen Schwester, wie mir scheint, in Zeichnung und Formgebung überlegen ist. Ich würde das Blatt — es ist blass-bräunlich mit dem Reiber gedruckt — um 1450—1460 datiren und die Jahreszahl der Madonna in Brüssel, bei welcher sicherlich ein Schreibfehler vorliegt, 1458 lesen. Die Priorität der einen oder

---

[4]) Die kleine Sammlung der sogenannten »Vadiana« oder Stadtbibliothek enthält nichts als den modernen Abdruck des Apostels Simon vom Monogrammisten W [Monogramm] H B. 22, dessen Originalplatte sich bekanntlich in Basel befindet. Vgl. Repert. IX. 19. 23. Der Curiosität halber sei auch einer modernen lavirten Federzeichnung nach der grossen Kreuztragung Schongauer's mit dem Monogramm A G B. 15. (Repert. IX. 14. 10.) gedacht, die ich daselbst sah.

[5]) Der Band ist beschrieben im Verzeichniss der Incunabeln der Stiftsbibliothek von St. Gallen (St. Gallen 1880), Holztafeldrucke p. XIX. Nr. 5.

[6]) Eine gegenseitige Wiederholung der erwähnten Geburt Christi ist z. B. von Gutekunst in seinen »Perlen mittelalterlicher Kunst« publicirt.

[7]) Documents iconographiques et typographiques de la Bibliothèque Royale de Belgique. Bruxelles 1877.

anderen mögen bessere Kenner des älteren Holzschnittes entscheiden. Wichtig ist das Blatt, trotz einiger Abänderungen jedenfalls schon zur Reconstruction der in Brüssel fehlenden linken unteren Ecke des Bildes.

Schliesslich seien hier aus dem reichen Inhalt des Bandes noch sechs auf Seite 24 zusammengeklebte Halbfiguren von Sibyllen und Propheten erwähnt, offenbar Reste eines verschollenen xylographischen Werkes von hoher künstlerischer Bedeutung, merkwürdig auch dadurch, dass die Sibyllen für jene handschriftlich von 1461 datirten Kupferstiche des Meisters mit den Bandrollen in Braunschweig (P. II. 20. 30—32.) als Vorlagen dienten, während zwei der noch in St. Gallen erhaltenen Propheten für den Joachim und Zebedäus auf der h. Sippe in Dresden (P. II. 15. 8.) verwendet wurden. Von der Liste der scheinbar selbständigen Arbeiten des Meisters mit den Bandrollen auf p. 21 meiner Monographie über diesen Copisten können damit wieder vier Blätter (Nr. 2 und 9—11) gestrichen werden.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1—12.* Die Passion. Folge von 12 Blatt Copien nach den 12 ersten Medaillons eines bisher unbeschriebenen Originals in Berlin und München, dessen Beschreibung ich hier folgen lasse, um bei Aufzählung der Copien deren Abweichungen vom Original angeben zu können:

Die Passion Christi, die vier Kirchenväter und zwei Heilige. 18 Medaillons in sechs Reihen zu je drei Medaillons. Die vier oberen Reihen enthalten zwölf Passionsscenen, die beiden untersten die vier Kirchenväter und zwei Heilige.

1. Das hl. Abendmahl. Christus sitzt mit den Aposteln um den viereckigen Tisch, zu seiner Rechten Petrus, zur Linken Johannes, der sich auf Christi Schooss beugt. Alle Jünger ausser Judas, der allein vorn auf der Bank sitzt, tragen Scheibennimben, der Heiland in dem seinigen ein Kreuz.

2. Das Gebet am Oelberg. Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus kniet nach links gewendet vor dem Felsen, auf welchem der Kelch steht. Rechts im Grunde schlummern die drei Jünger mit Scheibennimben, Der Boden ist mit Rasen bedeckt.

3. Die Gefangennahme. Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus schreitet nach vorn gegen rechts und wird von einem Schergen am linken Arm gepackt. Links neben ihm liegt Malchus bei seiner Laterne am Boden und hinter diesem steckt Petrus sein Schwerdt in die Scheide. Den Grund füllen drei Schergen.

4. Christus vor Herodes. Herodes mit einer Hakenmütze, das Scepter in der Rechten, thront links und spricht zum Heiland, der mit Kreuz- und Scheibennimbus von zwei bewaffneten Schergen herangeführt wird.

5. Die Geisselung. Der Heiland mit Strahlenkreuz-Nimbus ist, nur mit dem Lendentuch bekleidet, an die Säule gebunden. Er wird von zwei Schergen gegeisselt, von denen der rechts eine Ruthe, der links eine Geissel schwingt.

6. Die Dornenkrönung. Christus sitzt mit Kreuz- und Scheibennimbus in langem Gewande auf einem Steinsitz und hält in der Rechten einen Palmzweig. Zwei Knechte in kleinerem Maassstabe drücken ihm mit Stäben die Dornenkrone auf's Haupt.

7. Christus vor Pilatus. Der Landpfleger mit spitzer Kopfbedeckung und in langem Rock sitzt links. Hinter der Lehne des Thrones steht sein Weib. Zwei Geharnischte führen den Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus von rechts heran. Der Eine von ihnen erhebt die Rechte zum Schlage.

8. Die Kreuztragung. Der Heiland mit Strahlenkreuz-Nimbus trägt sein Kreuz nach links. Ein Krieger führt ihn am Strick und Simon von Kyrene hilft ihm die Last tragen. Dahinter bemerkt man noch drei Soldaten mit Lanzen und Hellebarden.

9. Christus am Kreuz. Der dornengekrönte Erlöser hängt ein wenig links gewendet am Kreuz mit lateinischem Majuskeltitulus. Links steht Maria mit gefalteten Händen und über den Kopf gezogenem Mantel, rechts Johannes mit einem Buch in der Linken. Christi Haupt umgibt ein Strahlenkreuz. Maria und Johannes tragen Scheibennimben.

10. Die Kreuzabnahme. Der Leichnam wird von dem links auf der Leiter stehenden Nicodemus herabgelassen und unten von Joseph von Arimathia empfangen. Magdalena hält knieend die Füsse des Heilands und rechts steht Maria mit verschränkten Armen. Christus hat einen Stahlenkreuznimbus.

11. Die Grablegung. Der todte Heiland wird von Nicodemus und Joseph von Arimathia auf einem Tuch in den Sarg gelegt. Hinter demselben bemerkt man Maria, links von ihr Johannes und rechts eine h. Frau. Alle drei haben Scheibennimben, Christus ein Strahlenkreuz. Gequaderter Fussboden.

12. Die Auferstehung. Der Heiland mit Kreuz- und Scheibennimbus sitzt in einen Mantel gehüllt nach links gewendet auf dem Deckel des Sarkophags. Er hält in der Linken die Siegesfahne und erhebt segnend die Rechte. Hinter dem Sarg liegt rechts ein schlafender Krieger, ein anderer links ist eben erwacht und hält staunend die Linke über die Augen.

13. St. Gregor. Der Papst sitzt nach rechts gewendet in einem Stuhl mit hoher Rücklehne und schreibt in ein Buch aus einem zweiten ab, das aufgeschlagen vor ihm steht. Sein Haupt ist mit der Tiara geschmückt und, so wie bei den folgenden fünf ebenfalls bartlosen Heiligen, von einem Scheibennimbus umschlossen.

14. St. Hieronymus. Der Heilige sitzt in Cardinalstracht nach links gewendet an einem Tisch und schreibt in ein grosses Buch. Links vor ihm steht sein Löwe.

15. St. Eligius. Der h. Bischof sitzt nach links gewendet auf einer mit einem Kissen belegten Bank mit hoher Rücklehne. Er trägt Mitra und Pedum. In der Rechten hält er den Kelch und in der Linken ein offenes Buch.

16. St. Ambrosius. Der h. Bischof mit der Mitra auf dem Haupte sitzt nach rechts gewendet auf einem Stuhl mit hoher Rücklehne und schreibt in ein Buch, das vor ihm auf dem Pult liegt.

17. St. Augustin. Der h. Bischof mit der Mitra auf dem Haupt sitzt

nach links gewendet auf einem Klappstuhl und hält ein offenes Buch im Schooss. Ein zweites Buch steht auf dem hohen gothischen Pult vor ihm.

18. Ein h. Cardinal[8]). Er kniet nach links gewendet im Gebet vor einem Altar, auf dem ein offenes Buch liegt. Hinter demselben erscheint Maria mit dem Kinde. Ueber dem Haupt des Heiligen schwebt ein Cardinalshut.

168 : 109 mm. Bl. Durchmesser der einzelnen Medaillons : 26—27 mm. Einf. Das Berliner Exemplar wurde 1881 erworben und im amtlichen Bericht [9]) irrthümlich als unbeschriebene Arbeit des Israhel van Meckenem aufgeführt, mit dem der Stich garnichts gemein hat. Der Münchener Abdruck befand sich in dem 1884 vom Kupferstichcabinet erworbenen Klebeband von 1567 [10]).

Die Zeichnung der kleinen Figürchen ist geistreich und von grosser Sicherheit, fast nur in Contouren mit spärlichen Schattenangaben, die Stichweise kräftig. An der eigenhändigen Urheberschaft des Meisters E S ist nicht zu zweifeln. Die vier Kirchenväter zeigen mancherlei analoge Züge mit jenen auf der Patene von 1466, ohne indess von ihnen abhängig zu sein. Die Gestalt des Herodes auf Nr. 4 findet sich ziemlich genau wiederholt auf dem Kindermord im sechsten Medaillon des sechsten Blattes der Dresdener Folge P. II. 87. 35. Auch die Kreuztragung Nr. 8 hat sehr viel Aehnlichkeit mit dem ersten Medaillon des dritten Blattes in Dresden, wo die Darstellung im Gegensinne wiederholt ist. Aus vielen wesentlichen Veränderungen, besonders im Faltenwurf, sieht man jedoch, dass es sich nicht um Original und Copie, sondern in beiden Fällen um originale Compositionen des E S handelt. Die 18 Medaillons in Berlin und München wurden jedenfalls wie die 36 über sechs Blättchen vertheilten in Dresden und 6 anderen, von denen nur eine gegenseitige Copie in Aachen (P. II. 92. 48.) [11]) erhalten blieb, als Vorlagen für Goldschmiede gestochen. Dass sie als solche auch benutzt wurden, bezeugt ein Reliquiar im Münster zu Ueberlingen, dessen zehn gravirte Füllungen mit Passionsscenen wenigstens drei Figuren zeigen, welche den 18 Medaillons des Meisters E S entlehnt sind, und zwar die Gestalt Christi auf der Geisselung und Dornenkrönung und den erwachenden Krieger links von der Auferstehung (Med. 5, 6 und 12). Die übrigen Darstellungen sind meist mit Veränderungen nach Schongauer's Stichen B. 9, 11, 16, 23 copirt [12]).

Die Copien in St. Gallen beschränken sich, wie gesagt, auf die zwölf ersten Medaillons des Originalstiches. Sie geben die Vorbilder bei geringerer

[8]) St. Bernhard, an den man zuerst denken möchte, kann wegen des Cardinalshutes nicht gemeint sein.

[9]) Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, Bd. III. Sp. XXX.

[10]) Vergl. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten, p. 14. bei Nr. 8.

[11]) Ein einziges Medaillon des verschollenen Originals fand Dr. His auf der Stadtbibliothek zu Basel. Es enthält die sitzende Madonna und befindet sich jetzt in der öffentlichen Kunstsammlung.

[12]) Abreibungen der zehn Plättchen theilte mir freundlichst Prof. Marc Rosenberg in Karlsruhe mit.

Zeichnung im Sinne der Originale bis auf Nr. 9 (Christus am Kreuz), welches von der Gegenseite copirt ist. Ob sich ursprünglich alle zwölf auf einem Blatt befanden, wie beim Meister E S, muss unentschieden bleiben, so lange kein zweites Exemplar der Copienfolge bekannt ist. Die Blättchen finden sich in einer Handschrift »Tagzeiten und Gebete« (Ms. 479), welche auf p. 221 folgende Datirung trägt:

»Anno domyn̄ȳ mcccclxxxiii (1483.) Jar
haurich [13]) Dorathe von hof dis bůch
vß geschriben Am nächſten tag nach
ſant v̊lrichstag.«

Sie sind rund ausgeschnitten und in die Initialen geklebt, tragen überdies ein ziemlich dickes Colorit von Blau, Gelb, Grün, Karmin, Zinnober und Braun. Einzelnes wie die Nimben etc. ist vergoldet, der Grund bei Med. 1 golden, bei 4 und 9 roth, bei 6 ebenso mit gelben Sternen, bei 7 blau, bei 5 und 11 blau mit weissen Sternen. Mitunter sind sogar die Contouren mit Tinte überzeichnet, so dass die Stiche im Katalog [14]) für Miniaturen gehalten werden. Jedes Medaillon misst 26 mm. im Durchmesser der Einfassungslinie. Die Blättchen unterscheiden sich in folgenden Punkten von ihren oben beschriebenen Vorbildern:

1. Das hl. Abendmahl. (Fol. 61 recto Initial: H.) Copie nach Med. 1. Das Messer, welches im Original vorn rechts auf dem Tisch liegt, hält der dort sitzende Jünger in der linken Hand.

2. Das Gebet am Oelberg. (Fol. 75 recto. Initial: H.) Copie nach Med. 2. Im Hintergrund ist eine Stadt und ein Baum auf einem Hügel hinzugefügt.

3. Die Gefangennahme. (Fol. 78 verso. Initial: H.) Copie nach Med. 3. Rechts im Hintergrund sind einige Thürme hinzugefügt.

4. Christus vor Herodes. (Fol. 87 verso. Initial: H.) Copie nach Med. 4. Herodes fasst mit der linken Hand den rechten Arm Christi.

5. Die Geisselung. (Fol. 91 verso. Initial: H.) Copie nach Med. 5. Die Geissel des links stehenden Schergen hat mehr als drei Riemen, die vor und hinter dem rechten Bein desselben vorbeigehen und an den Enden Stachelkugeln haben.

6. Die Dornenkrönung. (Fol. 97 recto. Initial: H.) Copie nach Med. 6. Der Palmzweig Christi berührt die Brust des links stehenden Schergen.

7. Christus vor Pilatus. (Fol. 83 recto. Initial: H.) Copie nach Med. 7. Der Rock des rechts stehenden Kriegers ist unten nicht gezaddelt.

8. Die Kreuztragung. (Fol. 103 recto. Initial: M.) Copie nach Med. 8. Das Eisen der Hellebarde des Schergen rechts hat keine mondsichelförmig geschweifte, sondern eine gerade Schneide.

---

[13]) Soll wohl heissen: »han ich Dorathe etc.«

[14]) Verzeichniss der Handschriften der Stiftsbibliothek von St. Gallen. Halle 1875, p. 643. Cod. 479.

9. Christus am Kreuz. (Fol. 143 verso. Initial: I.) Gegenseitige[15]) Copie nach Med. 9. Johannes blickt den Beschauer an. Das Kreuz hat die gewöhnliche, nicht ägyptische Form, und der Titulus steht nicht auf einer Tafel, sondern auf einem Zettel über dem Stamm.

10. Die Kreuzabnahme. (Fol. 168 recto. Initial: E.) Copie nach Med. 10. Die Leiter hat statt sechs nur fünf Sprossen.

11. Die Grablegung. (Fol. 152 recto. Initial: H.) Copie nach Med. 11. Der rechts stehende Joseph von Arimathia trägt eine Kappe.

12. Die Auferstehung. (Fol. 183 recto. Initial: Z.) Copie nach Med. 12. Der Fahnenzipfel berührt nicht den Helm des rechts schlummernden Wächters.

---

[15]) Sonderbarerweise ist hier gerade diese Darstellung, die sonst auch bei gegenseitigen Folgen wegen der typiscben Stellung von Maria und Johannes links und rechts vom Kreuze gleichseitig copirt zu werden pflegt, im Gegensinne gegeben, so dass Johannes links und Maria rechts steht.

Daniel Specklin als Architekt.

Von **E. v. Czihak.**

Namen berühmter Künstler werden leicht zu Gattungsbegriffen. Wie dem Bramante nahezu sämmtliche oberitalienische Centralkirchenbauten der Renaissancezeit zugeschrieben werden, so mussten noch bis vor Kurzem die Prachtstücke italienischer Edelschmiedekunst des Cinquecento in unseren Museen keinen Geringeren als Benvenuto Cellini zum Verfertiger haben; die Zahl apokrypher Gemälde ist Legion! Wenn wir auch nach dem heutigen Stand der Kunstwissenschaft vielfach besser unterrichtet oder wenigstens skeptischer geworden sind, so wird doch noch viel in diesem Punkt gesündigt. Noch heute wird eine bessere Holzschnitzerei der späteren Gothik in Nürnberg unfehlbar dem Adam Kraft oder in Ulm dem Jörg Syrlin zugeschrieben; nicht bloss der Kunsthandel klammert sich mit Zähigkeit an bekannte und gefeierte Künstlernamen, auch der Localpatriotismus ist schwer davon abzubringen, den heimischen Künstlern von einiger Berühmtheit alles Gute und Schöne an den Schooss zu hängen, was in einer Stadt je geschaffen worden ist. Die missverständliche Auffassung einer überlieferten Nachricht genügt, einen Legendenkreis um einen Meister zu schaffen, welcher sich durch mehrfaches Nachschreiben immer weiter fortpflanzt und ausserordentlich schwer zu zerstören ist, auch dann nicht, wenn die Unwahrscheinlichkeit oder Absurdität auf der Hand liegt. In der Regel ist hierbei nach einiger Zeit der Ursprung der Fabel kaum mehr zu ermitteln und das Ganze gilt als Ueberlieferung. Hat der betreffende Künstler sich ausserdem vielleicht noch durch litterarische Arbeiten bekannt gemacht, so ist sein Ruhm um so fester begründet, je weniger von seinen Werken nachzuweisen ist, denn um so mehr kann ihm zugeschrieben werden.

Ein Beispiel dieser Ueberschätzung eines bekannten Namens bietet der Strassburger Ingenieur Daniel Specklin, welcher in den kunstgeschichtlichen Werken als einer der bedeutendsten und vielseitigsten Künstler der Renaissance in Deutschland gefeiert wird.

Da seiner Zeit [1]) eine ausführliche Besprechung der jüngsten Arbeiten von R. Schadow und R. Reuss über Specklin [2]) in diesen Blättern geliefert

[1]) Repert. f. Kunstwissenschaft, X. Bd., 1887, S. 79 ff.

[2]) Von R. Schadow, Daniel Specklin, sein Leben und seine Thätigkeit als

wurde, so sei es gestattet, die Ergebnisse dieser Forschungen an der Hand einiger eigenen Ermittelungen in ein helleres Licht zu setzen.

Wir haben es den genannten Arbeiten zu danken, dass wir über die Person und die Lebensumstände Specklin's ziemlich genau und im Zusammenhang unterrichtet sind; Herr Dr. Reuss hat sogar den Zeitpunkt festgestellt, wo der ursprüngliche Formschneider und Seidensticker, welcher sich in Wien durch seine Geschicklichkeit im Zeichnen bei Schallanzer eingeführt hatte, sich der Baumeisterei und insbesondere dem damals ehren- und gewinnbringenden Festungsbau zuwandte. Specklin war ohne Zweifel eine begabte Natur, welche jedoch die Ungebundenheit liebte und schwer in Schranken zu halten war. Daher auch sein vielfach gespanntes Verhältniss zu der Obrigkeit, welches eine gewisse Aehnlichkeit mit demjenigen des Veit Stoss zu dem Rate der Stadt Nürnberg zeigt. Wenngleich Specklin nicht unehrenhafte Handlungen und schlechte Charaktereigenschaften wie diesem nachzuweisen sind, so war doch das Urtheil seiner Mitbürger über ihn ein wenig günstiges. Die Begründung siehe bei Schadow und Reuss [3]). Jedenfalls ist sicher, dass Specklin bei den Strassburgern von heutzutage in weit höherem Ansehen steht, als er je bei seinen Zeitgenossen gestanden hat. Und zwar gilt dies nicht bloss in Bezug auf seinen Charakter und seine Eigenschaften als Bürger, sondern auch in Bezug auf seine Leistungen.

Seine heutige Berühmtheit schreibt sich aus den fünfziger Jahren dieses Jahrhunderts her, seit Spach in einem Aufsatz über Specklin [4]) dessen Leben und Thaten in begeisterter und etwas überschwenglicher Weise seinen engeren Landsleuten vorführte. Aus dieser Quelle haben alle Späteren, Lübke, Woltmann und Kraus, geschöpft; durch sie ist Specklin's Name und das durch sie übernommene günstige Urtheil über denselben in weitere Kreise getragen worden. Alles Ernstes hat man versucht, ihn zu einem Genie ersten Ranges nach Art der vielseitigen grossen Italiener des Renaissance-Zeitalters zu stempeln [5]). Wohl war Specklin ein intelligenter und geschickter Techniker; ein so weitgehendes günstiges Urtheil über ihn dürfte jedoch in keiner Weise haltbar sein. Specklin's Ansehen gründet sich in erster Linie auf sein Werk über Festungsbau, die 1589 erschienene »Architectura von Festungen«; für die Strassburger Localgeschichte hat er ausserdem durch seine, zum Theil leider verloren gegangenen Aufzeichnungen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. Von seinen Ingenieur-Bauten hat sich nichts Nachweisbares erhalten. Bemerkenswerth ist die von Kraus hervorgehobene Thatsache, dass gerade während seiner Amtsthätigkeit als Stadtbaumeister auffallend wenig an den Befestigungen der Stadt gebaut wurde [6]). Dies stimmt auch mit dem, was

---

Baumeister, und R. Reuss, Analecta Speckliniana im Jahrb. f. Gesch., Spr. und Litteratur Elsass-Lothr., II. Jahrg. 1886.

[3]) A. a. O. S. 8, 13, 204. 207.

[4]) Bulletin de la société pour la conservation des Monum. histor. d'Alsace. I. Série, vol. II. (1857—58), p. 71—78.

[5]) Schadow a. a. O. Vorrede.

[6]) Kunst u. Alterthum in Elsass-Lothringen I, 329.

Schadow hierüber beibringt[7]). Es bleiben für seine Thätigkeit in der Stadt noch übrig die Flussbauten (Uferbefestigungen, Stadenanlagen, Wehre) und Ausführungen an den städtischen Mühlen. Derartige Bauten sind auch die einzigen, bezüglich deren urkundliche Nachweise erbracht wurden[8]). Auch die von Reuss angeführten, im Archiv des Bauamts verwahrten Pläne (welche ich nicht kenne) dürften sich als Entwürfe zu ähnlichen, in sein Fach schlagenden Bauten der Ingenieurkunst erweisen.

Dass seine Bauthätigkeit für die Stadt nicht allzu bedeutend gewesen ist, erscheint schon im Hinblick auf seine häufigen Berufungen zu Begutachtungen und Entwürfen von Festungsbauten nach auswärts, welche eine längere Abwesenheit nothwendig machten, wahrscheinlich. Dieser Umstand hat denn auch wohl Veranlassung gegeben zu der unter der Bürgerschaft vielfach verbreiteten Ansicht, dass seine Leistungen nicht im Verhältniss zu seiner Bezahlung ständen. Denn nur so ist es verständlich, dass wiederholt der Antrag auf seine Dienstentlassung oder Kürzung seines Gehaltes gestellt werden konnte, wobei denn auch seine Befähigung im Vergleich mit einem andern genannten städtischen Baumeister, Hans Schoch, eine sehr abfällige Beurtheilung erfährt[9]).

Meiner Ansicht nach ganz von der Hand zu weisen ist eine Thätigkeit Specklin's als Architekt. Ein schwer begreifliches Missverständniss eines von ihm selbst gegebenen Berichtes (in welchem er als eine seine Jugenderinnerungen seine Anwesenheit bei der Eröffnung der Grabstätte des Bischofs Berthold erwähnt) hatte dazu geführt, ihm die Herstellung der Deckenwölbung der St. Katharinencapelle an der Südseite des Münsters zuzuschreiben[10]). Da er 1547 elf Jahre zählte, so hat Woltmann versucht, dieses Werk für ihn durch eine ganz willkührliche Verschiebung der überlieferten Jahreszahl zu retten. Neuere Forscher, wie Schadow, Kraus und Reuss, haben jedoch darauf verzichtet, dieses Werk Specklin zuzuschreiben. Wenn man selbst von dessen Universalgenie überzeugt ist, wäre eine solche Leistung eines elfjährigen Knaben schwer glaubhaft zu machen gewesen!

Aber auch das andere, Specklin zugeschriebene Architekturwerk, das Rathhaus, ist sicher nicht von ihm. In älteren Quellen findet sich nichts, was darauf deutet, dass er der Erbauer ist. Der seiner »Architectura von Festungen« vorgedruckte[11]), von Joseph Lang von Kaisersberg verfasste gereimte Lebenslauf würde dieses hervorragende Werk sicher nicht aufzuführen unterlassen haben; er nennt jedoch nur Werke der Ingenieurkunst:

»Vor allen doch in sonderheit
War er zu dienen ganz bereit
Strassburg, seine liebe Vaterland
Das er mit Gbäwen allerhand

---

7) A. a. O. S. 28.
8) Reuss a. a. O. S. 210.
9) Schadow a. a. O. S. 22. — Reuss S. 207.
10) Daselbst S. 35, 201.
11) Ausg. Nr. 1598.

An Mühlen, Bollwerk, Streichen, Porten
Verbessern half an manchen Orten.«

Schadow selbst führt (S. 25) an, dass ein hervorragender Kenner der Strassburger Geschichte, welcher selbst die meisten archivalischen Quellen über Specklin zu Tage gefördert hat, der Archivar Ludwig Schneegans, an der Urheberschaft Specklin's zweifelt. Auch Piton in seinem Strasbourg illustré führt denselben nicht als Erbauer des Rathhauses an, sondern zieht es vor, über diesen Punkt zu schweigen. Zum ersten Male wird Specklin als Erbauer genannt in einem Werke vom Ende des 18. Jahrhunderts (1791)[12]; von diesem Werk sagt Schadow selbst, dass es nicht frei von geschichtlichen Irrthümern ist. Auf diese Quelle gehen denn auch wohl die gleichlautenden Angaben im Album Alsacien (1838, S. 307), dann bei Schweighäuser[13]) und Spach[14]) zurück. Auf dem letztgenannten Schriftsteller fussen wiederum, wie schon oben erwähnt, die neueren Kunstschriftsteller Woltmann[15]), Lübke[16]), Kraus[17]).

Schadow versucht (a. a. O. S. 36) einen indirecten Beweis zu Gunsten Specklins, indem er zunächst aus dem Wortlaut von dessen mitgetheiltem Bestallungsbrief folgert, dass alle während seiner Amtsthätigkeit als Stadtbaumeister in Strassburg entstandenen städtischen Bauten von ihm herrühren müssen. Dass diese Auffassung nicht zulässig ist, wird durch die Reuss'schen Analecta Speckliniana bewiesen. Durch diese erfahren wir, dass Specklin's Anstellung als Stadtbaumeister hauptsächlich aus Gründen der Sparsamkeit erfolgte, um den übertriebenen Forderungen für seine Arbeiten, welche man bei früheren Gelegenheiten an ihm kennen gelernt hatte, zu entgehen[18]). Was jedoch mehr noch ins Gewicht fällt, ist die Thatsache, dass gleichzeitig mit Specklin noch andere, im Dienste der Stadt stehende Baumeister erwähnt werden: Neuner und Schoch, und zwar letzterer, wie schon oben hervorgehoben, mit sehr günstiger Beurtheilung den beiden anderen Genannten (Specklin und Neuner) gegenüber. Ausserdem sind urkundliche Zeugnisse vorhanden, dass öffentliche Bauten während der Amtsthätigkeit Specklin's (1577—89) ganz ohne seine Mitwirkung durch Andere zu Stande gekommen sind (grosse Metzig, Frauenhaus, letzteres durch den damaligen Münsterbaumeister H. Thoman Uhlberger erbaut). Es liegt also gar kein Grund vor, die »Gbäwe«, zu welchen Specklin nach seiner Bestallung verpflichtet war, auf alle in jener Zeit von der Stadt ausgeführte Hochbauten zu beziehen. Da den »Gbäwen« zur Befestigung der Stadt solche »innerhalb« gegenübergestellt werden, so lassen

[12]) Schadow a. a. O. S. 35. — Joh. Friese, Vaterländ. Gesch. der Stadt Strassburg II, S. 315.

[13]) Enumération des monum. les plus remarquables du départ. du Bas-Rhin 1842. S. 40.

[14]) Bulletin etc. S. 77.

[15]) Geschichte d. D. Kunst in Elsass, S. 303.

[16]) Geschichte d. Renaissance in Deutschland I, S. 276.

[17]) A. a. O. I, S. 552.

[18]) A. a. O. S. 201.

sich diese, ohne den Worten Gewalt anzuthun, gleichwie die »Gbäwe« des oben erwähnten, gereimten Lebenslaufes, als Bauten der Ingenieurkunst, Mühlen, Wehre, Uferbefestigungen deuten.

Noch weniger kann der zweite (zugleich mit dem dritten zusammenfallende) Beweisgrund Schadow's für die Urheberschaft Specklin's als durchschlagend erachtet werden. Dass Specklin auf Erfordern einige Zeichnungen über die innere Eintheilung des oberen Stockwerkes fertigte (welche übrigens nicht angenommen wurden), beweist noch lange nicht, dass er der Architekt und ausführende Meister des Baues war. Es liegt im Gegentheil näher, diesen Auftrag der Rathsbauverordneten zu einer Zeit (1584), wo schon zwei Jahre am Rathhause gebaut wurde, das Untergeschoss bereits vollendet war und der Plan im Ganzen feststehen musste, als einen aussergewöhnlichen aufzufassen. Man wollte den Vorschlag eines weiteren Sachverständigen hören, und so kam man dazu, einen erfahrenen Techniker, wie Specklin, um seine Meinung zu fragen. Auf die Architektur kann die Lösung der streitigen Frage, wie sie auch ausgefallen sein mag, keinen Einfluss gehabt haben; sie liegt nicht auf dem Gebiete des künstlerischen Schaffens und bezieht sich nur auf die zwekmässige Raumausnützung. Glücklicherweise sind wir im Stande, nicht bloss den Beweis zu führen, dass Specklin nicht der Architekt des Rathhauses war, sondern wir vermögen auch den, oder vielmehr die wirklichen Meister des Baues nachzuweisen. Diese haben als steinerne Beurkundungen ihrer Thätigkeit am Rathhause ihre Meisterzeichen in der Eingangshalle desselben hinterlassen. Dieselben befinden sich in Schilden dort, wo die Nebenrippen des Sterngewölbes rechts und links aus den Scheiteln der Schildbögen entspringen (Fig. 1 u. 2).

Fig. 1. Fig. 2.

Es sind dies die Zeichen des Hans Schoch und des Paul Maurer.

Schoch, dessen Namen uns schon oben begegnete, wo seiner Befähigung gegenüber den Leistungen Specklin's eine solche Anerkennung zu Theil wurde, hat sich später als Erbauer des Friedrichsbaues des Heidelberger Schlosses als einen der grössten Meister der Renaissancezeit in Deutschland erwiesen; sein künstlerischer Genosse Paul Maurer entstammte einer Züricher Künstlerfamilie, welche verschiedene tüchtige Maler, Glasmaler, Kupferstecher und Formschneider geliefert hat; vielleicht war er eines der zwölf Kinder des älteren Josias Maurer, welcher als Glasmaler, Zeichner, Geometer sich einen angesehenen Namen erworben hat, zugleich auch Dichter war und 1580 starb. Von dessen Sohne Christoph M., welcher Maler, Kupferstecher und Formschneider war, wissen wir, dass er seine Ausbildung zu Strassburg bei Tobias Stimmer empfing [19]). Paul Maurer war in Strassburg ansässig geworden, hatte daselbst Bürgerrecht erworben und war als Parlier auf dem städtischen Bauhof angestellt. Später, von 1589 an, baute er für den Markgrafen Ernst Friedrich von Baden-Durlach das bei Karlsruhe gelegene Schloss Gottesau, ein

[19]) Nagler, Künstlerlexicon.

durch Plananlage und Architektur einst hervorragendes, jetzt leider halbzerstörtes und verstümmeltes Bauwerk des 16. Jahrhunderts[20]).

Ausser dem Rathhaus hat sich in Strassburg noch ein zweites Bauwerk von der Hand der beiden Künstler Schoch und Maurer erhalten, über dessen Erbauung urkundliche Nachrichten vorhanden sind[21]), die grosse Metzig an der Rabenbrücke.

Ehe wir uns der Würdigung der architektonischen Leistungen beider Meister zuwenden, sei es gestattet, einen Ueberblick über die künstlerischen Verhältnisse des Strassburg vom Ende des 16. Jahrhunderts zu geben.

Wir kommen dabei zu dem Ergebniss, dass diese Zeit eine Epoche hoher Blüte von Kunst und Kunsthandwerk darstellt, und dass Strassburg als Sitz tüchtiger Meister und als Productionsstätte für die meisten Gewerbe eine ähnliche Bedeutung für das oberrheinische Gebiet und seine Umgebungen im 16. Jahrhundert beanspruchen darf, wie Nürnberg im 15. und Augsburg im 17. Jahrhundert für das südliche Deutschland. Die benachbarten Fürsten und Städte wandten sich nach Strassburg, wenn sie einer künstlerischen Kraft bedurften oder Arbeiten von besonderer Kunstfertigkeit verlangten. Es ist auffallend, dass die Bedeutung Strassburgs in dieser Richtung während der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht die gehörige Würdigung erfahren hat. Nicht zum Geringsten dürfte bei dieser hohen Entwicklung gerade der Renaissancekunst seine günstige Lage mitgewirkt haben, welche manche von auswärts gekommene oder auch einheimische Kraft, nach Vollendung ihrer Lehr- und Wanderjahre in Italien, zum Verweilen und zur Bethätigung der erlernten Kunst einlud, auch durch vielfache Berührungen mit dem Ausland Gelegenheit zu mannigfacher Anregung bot.

Mehr Gewicht jedoch möchte ich auf die Bedeutung Strassburgs als Haupthütte und Vorort der deutschen Steinmetzbruderschaft legen. Trotzdem die Zeit der grossen Kirchenbauten vorüber war, genoss die Strassburger Hütte zu jener Zeit noch ein ausserordentliches Ansehen; es beweisen dies die daselbst abgehaltenen Hüttentage mit ihren zahlreichen Theilnehmern aus dem Meister- und Gesellenstande, namentlich der von 1563, welcher unter dem Vorsitz des Marx Schan, Werkmeister des hohen Stifts zu unserer lieben Frauen und des Hans Frawler, der Stadt Strassburg Werkmeister, stattfand und von 72 Meistern und über 30 Gesellen besucht war[22]); es beweist dies ferner das in demselben Jahre zu Strassburg erschienene Bruderbuch, welches die Satzungen der Steinmetzbruderschaft aufs Neue ordnet und feststellt. Da das Handwerk nach den alten Hüttenüberlieferungen gelehrt

---

[20]) Vgl. meine Aufnahme von Gottesau in Ortwein's Deutscher Renaissance 49. Abth., Lfg. 154. Desgl. meine Abhandlung über denselben Gegenstand in der Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, Neue Folge, Bd. IV, H. 1, 1889; und mein Aufsatz über den Meister des Heidelb. Schlosses, Centralbl. der Bauverw. 1889.

[21]) Strassburger Stadtarchiv, Fasc. Nr. 41. Metzig die grosse wird Erbaut 1586 et seqq.

[22]) Heideloff, Die Bauhütten des Mittelalters, S. 71 ff. — Kloss, Die Freimaurerei in ihrer wahren Bedeutung. Berlin 1855, S. 222 ff.

wurde, so erhielt sich die Kunstfertigkeit der Steinmetzen in Strassburg lange auf grosser Höhe; es war eine Empfehlung für einen Meister oder Gesellen, daselbst gearbeitet und der dortigen Bauhütte angehört zu haben. Wir finden darum in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine aussergewöhnliche Zahl tüchtiger Bau- und Steinmetzmeister dort vereinigt. Das Ansehen des Standes geht daraus hervor, dass wir unter den der Haupthütte angehörenden Meistern Mitglieder der angesehensten Familien der Stadt finden. Mehrere derselben bekleideten die höchsten städtischen Ehrenämter. So war Michael Lichtensteiger dreimal 1569, 1576 und 1587 Ammeister, desgleichen später die Meister Matthäus Stöffelein (1611 u. 1617), Johann Kellerer (1623 u. 1629) und Christoph Stättel; die beiden letztgenannten waren zugleich Grossmeister der Haupthütte. Nehmen wir dazu die ausserdem uns begegnenden Namen von Bau- und Werkmeistern bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, die Münsterbaumeister Marx Schan (1556—1564), Hans Uhlberger (1565—1576), Hans Thoman Uhlberger (1576—1608), die Stadtwerkmeister Hans (1563) und Diebelt Fraueler (1587), Jakob Riedinger (1578) und seinen Namensverwandten Georg Riedinger, den späteren Erbauer des kurfürstlichen Schlosses zu Aschaffenburg, ferner die uns bereits bekannten städtischen Baubeamten Paul Maurer, Hans Schoch und Neuner, so haben wir eine solche Fülle bautechnischen Könnens während einer verhältnissmässig kurzen Zeit an einem Orte vereinigt, wie wir es kaum annähernd in irgend einer anderen Stadt nachzuweisen im Stande sind. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass Specklin (welcher das Steinmetzhandwerk gar nicht erlernt hatte) bei dieser Menge von Bauverständigen und der Hütte angehörenden Meistern, welche über die Vorrechte desselben eifersüchtig wachten, Gelegenheit gehabt habe, ein monumentales, specielle Kenntniss der Kunstformen und der Steinmetztechnik erheischendes Werk, wie das Rathhaus, auszuführen.

Die Blüte der Architektur übte auf das Kunsthandwerk den überall bemerkten Einfluss aus. Richtiger wäre es (für die erste Zeit der Renaissance in Deutschland wenigstens), umgekehrt von einer Wirkung des Kunsthandwerks auf die Baukunst zu reden. Namentlich die hoch entwickelte Kunsttischlerei hat einen entschiedenen Einfluss auf die Architekturformen der deutschen Renaissance ausgeübt; von ihr ging das Kartuschenwerk, die »Schweyffungen« und das Beschlagornament aus, welches die Ornamentik des Stils manchmal zu einer wenig erfreulichen Erscheinung macht. Strassburg hatte berühmte Tischlerwerkstätten; in der von uns behandelten Zeit erfreute sich namentlich der Stadtschreiner Veit Eck eines bedeutenden, über die Stadtgrenzen hinausreichenden Rufes. Bemerkenswerth ist die Thatsache, dass die Schreiner die neuen Stilformen, welche sie zuerst beherrschten, nicht bloss durch ihre Arbeiten, sondern auch in theoretischer Weise durch den Stich verbreiteten. Die besten Tafel- oder Vorlagenwerke über deutsche Renaissance rühren von Schreinern, und zwar zum Theil von Strassburger Schreinern her. Der oben erwähnte Stadtschreiner Veit Eck lieferte im Verein mit dem Strassburger Schreiner und Kupferstecher Jakob Guckeisen die Tafeln zu einem

seltenen, zu Köln bei Johann Büchsenmacher 1596 erschienenen Kupferwerk [23]). Zusammen mit einem Tischler von Speier, Hans Jakob Ebelmann, gab derselbe Guckeisen im nämlichen Verlage ein »Schweyffbüchlein« heraus, ein gleichfalls seltenes Werk [24]). Noch höher stelle ich ein mit den Monogrammen IG und HE bezeichnetes Kupferwerk von 25 Tafeln derselben Stecher, welches ohne Jahreszahl bei demselben Kölner Verleger erschienen ist [25]). Es muss sehr selten sein; Nagler führt es nicht auf; es ist neben dem älteren Säulenbuch des H. Blum das beste derartige Werk über deutsche Renaissancearchitektur, welches mir zu Gesicht gekommen ist.

Jakob Guckeisen war ein Schüler des Architekten Hans Schoch [26]); dies verleugnet sich nicht in den Bildungen und Verhältnissen der von ihm gezeichneten Säulenordnungen und architektonischen Einzelheiten, welche ganz den Charakter der Bauformen des Strassburger Rathhauses und des Friedrichsbaues zu Heidelberg zeigen.

Die genannten Schreiner, welche zugleich auch Kupferstecher waren, bilden den Uebergang zu den dieselbe Kunst ausübenden Malern. Die ersteren sind in ihren Vorlagenwerken viel strenger und zurückhaltender, berücksichtigen auch das unmittelbare Bedürfniss der Praxis in erster Linie. Nicht so die letzteren, welche in ihren architektonischen Compositionen ihrer Phantasie ganz die Zügel schiessen lassen und nur bestrebt sind, durch Originalität in die Augen fallende Bilder zu liefern. Dies gilt namentlich von Wendel Dietterlin, dem bekanntesten der Strassburger Architekturstecher der Renaissancezeit. Doch ist auch bei ihm nicht zu verkennen, dass der architektonische Kern, welchen er mit seinen phantastischen Gebilden umhüllt, die Formen der Strassburger Renaissance vom Ende des 16. Jahrhunderts zeigt. Als ein weiterer vielbeschäftigter Strassburger Maler der Zeit ist noch Tobias Stimmer zu nennen, welcher u. a. das markgräfliche Schloss zu Baden-Baden 1579 mit Deckengemälden versah [27]), ebenso wie Wendel Dietterlin 1591 am Lusthaus zu Stuttgart thätig war.

Fügen wir dem entrollten Bilde noch hinzu, dass nach neueren Ermittelungen Strassburg gleichfalls ein hoch entwickeltes Edelschmiedgewerbe aufweist, wie die von M. Rosenberg im Strassburger Stadtarchiv entdeckte Stempeltafel bekundet [28]), so glaube ich, dass meine Behauptung von der Be-

---

[23]) Der Titel lautet: Etliche Architektischer Portalen, Epitapien, Caminen vnd Schweyffen allen Steinmetzen vnd Schreinern, auch anderen diser Kunst lebenden an Tag gebracht durch Veit Ecken der Statt Strassburg bestalten, vnd Jacob Guckeisen beide Schreiner vnd Burger daselbst. 1596. Getruckt zu Collen durch Johann Bussemacher. Vgl. Nagler, Monogramm. III, 2390 und V, 1122.

[24]) Nagler, Monogrammisten II, Nr. 1112 und III, 3101.

[25]) Seilen Buch, darinnen derselben grunt, Theilung, Zieradt vnd gantze Volkomenheit vorgebildet wirdt. Gedruckt zu Collen bej Johann Buchsemecher.

[26]) Nagler, Monogrammisten III, Nr. 3101.

[27]) Lübke, Gesch. d. Renaissance in Deutschland I, S. 288.

[28]) Kunstgewerbeblatt II, 41 ff. »Eine vergessene Goldschmiedestadt«. — H. Meyer, Die Strassburger Goldschmiedekunst 1881.

deutung der Stadt für die Entwicklung der Renaissancekunst keine allzu gewagte ist.

Ueber die näheren Lebensumstände Schoch's ist bis jetzt wenig bekannt. Ausser jener Erwähnung bei Gelegenheit der Anträge auf Specklin's Amtsentsetzung oder Kürzung seines Gehaltes [29]) wird derselbe 1587 in dem später zu erwähnenden Protokoll über die Grundsteinlegung der »grossen Metzig« als »Lohnherr« genannt. Es ist unter diesem Titel jedenfalls ein bautechnischer und nicht ein Verwaltungsbeamter der Stadt zu verstehen, wie sich denn gerade in Strassburg schon in früheren Jahrhunderten eine Verwechselung der Benennungen magister fabricae, zu deutsch »Lohnherr«, mit magister operis, Werkmeister, nachweisen lässt [30]). — Sodann finden wir Schoch 1601 als kurfürstlichen Baumeister in Heidelberg; es wird seine Anwesenheit zu Heilbronn erwähnt, wo er sich befand, um den dortigen feinkörnigen Keupersandstein für den bildnerischen Schmuck des Friedrichsbaues brechen zu lassen [31]). Ferner erfahren wir, dass er um 1600 die Baurisse zu einem Bau machte, welcher von dem Herzog von Württemberg zu Heilbronn geplant war [32]).

Die von Klemm vermuthungsweise ausgesprochene Ansicht [33]), dass das am dortigen Schlachthause befindliche, mit den Initialen H. S. versehene Zeichen (Fig. 245) das seinige sei, hat sich nicht bestätigt; auch hat die Architektur des Baues nicht das Geringste mit den Formen der Strassburger Schule gemein. Woher Nagler [34]) die Angabe hat, dass der Schreiner und Kupferstecher Jakob Guckeisen ein Schüler Schoch's war, habe ich nicht ermitteln können.

Es ist merkwürdig, dass Schoch's Name so ganz in Vergessenheit kommen konnte, während ihn noch gedruckte Quellen des vorigen Jahrhunderts nennen. So führt ihn Marperger (Leben der berühmtesten europäischen Baumeister, Hamburg 1711, S. 384 u. 468) als berühmten churpfälzischen Baumeister und Architekten des Heidelberger Schlosses an; ebenso das Füssli'sche Künstlerlexicon und das Jedler'sche Universallexicon; letzteres setzt allerdings sein Leben in ein falsches Jahrhundert. Marperger hat seine Angaben zum Theil aus Sandrart, Teutsche Academie, geschöpft, welcher Schoch gleichfalls nennt.

Zu einer Beurtheilung und Vergleichung von Schoch's Werken, insbesondere des Friedrichsbaues des Heidelberger Schlosses, ist hier nicht der Ort; eine solche findet sich in den einschlägigen kunstgeschichtlichen Handbüchern von Lübke und Woltmann, ohne dass sein Name dort genannt ist. Doch will ich nicht unterlassen, eine kurze Charakteristik der Architektur der

---

[29]) Reuss a. a. O. S. 207.

[30]) Kraus, a. a. O. I, 349 ff. — Klemm, Württ. Baumeister, in d. Württ. Vierteljahrsh. 1882, S. 5. — A. Schulz in Dohme's Kunst u. Künstler I, 51.

[31]) Dr. Marc Rosenberg, Quellen zur Gesch. des Heidelberger Schlosses 1882, S. 157. — Centralblatt der Bauverwaltung 1884, S. 11.

[32]) Klemm a. a. O. S. 165.

[33]) Daselbst S. 170.

[34]) Monogrammisten III, Nr. 3101.

damaligen Strassburger Schule, als deren Hauptvertreter Schoch angesehen werden muss, zu geben.

Dasjenige, was dieselbe namentlich auszeichnet, ist ein bei weitem grösseres Verständniss der Antiken, als es gemeinhin in der deutschen Renaissance zu finden ist, dabei eine vollständige Beherrschung der architektonischen Ausdrucksmittel und eine Sicherheit in der Anwendung der Formensprache der Baukunst. Die Verhältnisse sind im Allgemeinen schlankere, als bei den Bauten, welche vor der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Das Gedrückte in der Erscheinung, welches viele Renaissance-Bauwerke in Deutschland zeigen, wird hierdurch glücklich vermieden. Namentlich beim Heidelberger Schloss wird durch eine grössere Geschosshöhe und die häufigere Verwendung der Verkröpfungen das Uebergewicht der horizontalen Linien aufgehoben und ein ausdrucksvolles Relief der Schauseiten erzielt. Dazu kommt eine sehr geschickte Gruppirung, oder vielmehr Zusammenfassung sowohl der Gebäudeaxen, als der Fenster zu zweien oder dreien an Stelle der gleichwerthigen Aneinanderreihung, welche, namentlich bei langen Fassaden, eine gewisse Einförmigkeit im Gefolge hat. Beim Strassburger Rathhaus wird auf diese Weise ein System von je zwei Fensteraxen hergestellt, bestehend aus einem stärker betonten und bis unten hin fundamentirten Hauptpfeiler und einem schwächer gebildeten zwischengestellten Pilaster, welcher auf einer Console über dem Erdgeschoss aufsitzt. Dasselbe Princip der Fassadentheilung findet sich am Friedrichsbau, bei welchem auch je zwei Axen als zusammengehörig behandelt sind; der Zwischenpfeiler ist nicht als constructiver Theil gedacht und konnte darum auch wohl mittelst Statuen-Nischen durchbrochen werden. Bekanntlich wurden gegen die letztere Anordnung Bedenken erhoben [35]), welche jedoch sehr an Gewicht verlieren, wenn man die bewusste und berechtigte Anwendung einer solchen architektonischen Gruppirung in Betracht zieht. Von den Ordnungen werden sämmtliche, und zwar in der Reihenfolge der Stockwerke von unten nach oben fortschreitend, die toskanische, dorische, jonische, korintische und composite, soweit die Zahl der Geschosse dies zuliess, verwendet. Die Profilirung ist eine energische und auf die Schattenwirkung in dem verwendeten Material (rother Sandstein) berechnete. Mehrfach findet sich das sonst in der deutschen Renaissance (ausser an Portalen) kaum vorkommende Motiv des Bogens auf Pfeilern, verbunden mit einer umrahmenden Pilaster- und Gebälkarchitektur, welches in der italienischen Renaissance zu einem Ausdrucksmittel von hoher Schönheit und grosser Wirkung ausgebildet worden ist und vielfache Anwendung gefunden hat, z. B. am Hof von S. Damaso und am Klosterhof von S. Maria della Pace in Rom, an der Markusbibliothek zu Venedig und an verschiedenen anderen Orten. In Strassburg und Heidelberg ist es nur am Untergeschoss des Rathhauses und des Friedrichsbaues angewandt worden; bei Schloss Gottesau findet es sich in allen Geschossen [36]).

---

[35]) Lübke a. a. O. I, S. 328.

[36]) Vgl. oben S. ?, Fussnote 20.

Die Fenster sind weniger glücklich gebildet; in Strassburg selbst schliessen sie sich meist der in der gothischen Zeit üblichen Form an; sie zeigen einen zwei- oder dreitheiligen profilirten Fensterrahmen, zuweilen mit vollständigem dreigetheilten Kreuzstock (Metzig): am Rathhaus gehören sie dem Uebergangsstil an, haben gothische Profilirungen, jedoch mit eingesetzten Voluten und Renaissanceverdachungen. An den späteren Bauten der Schule (zu Gottesau und Heidelberg) werden die Fenster durch eine Pilaster- und Gebälkarchitektur in der Ordnung des betreffenden Stockwerkes gebildet; da sie jedoch die Zwei- oder Dreitheilung der früheren Zeit beibehalten, so entstehen nicht ganz glückliche Verhältnisse. Die Pilaster werden überschlank; die Mittel, durch welche diesem Uebelstande abzuhelfen gesucht wird, Zerlegung des Schaftes in mehrere Theile durch eingefügte Gliederung oder Besetzung mit Bossenquadern und vorspringenden Halbkugeln (Nagelkopfmotiv), geben zwar der Anordnung einen gedrungeneren und derberen Charakter, jedoch nicht zum Vortheil des Ganzen. Dies tritt namentlich bei der toskanischen und dorischen Ordnung zu Tage.

Das Gewölbe ist noch vollständig dasjenige der Gothik; es tritt als Kreuz- oder Sterngewölbe auf; auch die Profilirung der Gewölberippen ist gothisch. Dagegen zeigt sich der Uebergang der Renaissance in den Consolen, auf welchen die Gewölberippen aufsitzen. Von dem Wenigen, was erhalten ist, ist die Eingangshalle des Strassburger Rathhauses zu erwähnen. Ebenso zeigen die Treppen, welche durchweg als Wendeltreppen (Schnecken) gebildet waren, ganz den Charakter und die Technik der gothischen Zeit; sie bildeten die Hauptstücke eines Baues, in welchen sich die ganze Geschicklichkeit der Steinmetzen zeigen durfte. Erhalten ist die einfache Treppe der Metzig zu Strassburg; die ehedem prächtige Rathhaustreppe ist verschwunden, doch befindet sich eine Stufe davon in dem Hause Büchergasse 14. Die kunstvoll gearbeitete und prächtig ornamentirte Untersicht der Trittstufen zeigt ein Gemisch von gothischen und Renaissanceformen. Oben wurden die Treppen vielfach durch offene Hallen (Lauben) abgeschlossen. Eine ganz erhaltene Treppe dieser Art findet sich im neuen Schlosse zu Baden-Baden; in Strassburg wäre noch die um dieselbe Zeit entstandene Treppe des Frauenhauses zu vergleichen. Auch Schloss Gottesau wies, wie wir aus den Bauakten wissen, eine prächtige Schneckentreppe auf.

Die Ornamentik ist die bekannte, der späteren Zeit der deutschen Renaissance eigenthümliche und zeigt das übliche Schweif- und Rollwerk, das Beschlagmotiv, die Nagelköpfe, ferner Verwendung der facettirten Quadern, doch auch Blumengehänge, Fruchtschnüre und Figürliches, namentlich Masken und Löwenköpfe.

Alles in allem haben wir es mit einer ausgesprochenen Hochrenaissance zu thun, welche den Einfluss der palladianischen Schule und der deutschen Schreiner-Stecher nicht verleugnet, dabei eine gewisse Strenge der Formenbildung verbunden mit einer Energie des Ausdrucks und einer grossen Sicherheit der Technik zeigt. Es möge dies hier besonders hervorgehoben werden, da von mancher Seite die Behauptung aufgestellt wird, dass die deutsche Kunst

niemals zu der Phase der Stilentwicklung gelangt sei, welche wir als Hochrenaissance bezeichnen. Bezüglich der Strassburger Schule müsste wenigstens eine Ausnahme gemacht werden; ein so bestimmter Formencanon, wie ihn diese an ihren Bauten zeigt, ist in der Frührenaissance nirgends nachzuweisen. Dabei zeigen die Architekturformen, ganz abgesehen von dem Ornament, immer noch einen Reichthum und eine Bildsamkeit, welcher sie von dem Schematismus der Barockbauten vortheilhaft unterscheidet.

Auf ein Werk der beiden Meister Schoch und Maurer möchte ich die Aufmerksamkeit lenken, an welchem die Kunsthistoriker bisher achtlos vorübergegangen sind; ich meine die grosse Metzig zu Strassburg. Ich entspreche damit auch einem von Herrn Dr. Reuss in seinen mehrfach angeführten Nachträgen zu Specklin geäusserten Wunsche[37]. Die dort ausgesprochene Vermuthung, dass Rathhaus und Metzig ihren Ursprung einem Baumeister verdanken, wird durch das vorliegende urkundliche Material bestätigt, nur dass nicht, wie allgemein bisher angenommen, Specklin, sondern die beiden Meister Schoch und Maurer die Erbauer sind. Unter den auf uns gekommenen Schlachthäusern der Renaissance — es sind solche noch zu Molsheim, Heilbronn, Nürnberg und Augsburg erhalten — ist die Strassburger »grosse Metzig« nach Abmessungen und Plananlage das bedeutendste. Da es sich um einen reinen Nützlichkeitsbau handelt, so war ein grosser Formenreichthum der Schauseiten von vornherein ausgeschlossen; doch entbehrt denselben das Strassburger Schlachthaus nicht ganz. Die Vertheilung der mit steinernen Kreuzstöcken versehenen Fenster, die Gruppirung derselben zu zweien und zu dreien, nicht in regelloser Willkür, sondern in rhythmischem Wechsel, sodann die Hofanlage mit dem Treppenthurm und dem damit in Verbindung stehenden Balkone, welcher durch höchst originelle, die verschiedenen Schlachtthiere darstellende Console getragen wird; alles dies verräth, bei aller Schlichtheit der Form, die Hand eines erfahrenen und geschickten Architekten. Vor allem aber spricht sich in der Benutzung der Baustelle, in der Grundrissanlage und Stellung des Gebäudes parallel zum Flusslauf, nach welchem der von zwei Flügeln umfasste Hof sich öffnet, ein überlegenes bautechnisches Können aus[38].

Die Vorgeschichte des Baues ist bei Reuss[39] gegeben. Der nach langen Berathschlagungen als der geeignetste unter sechs Vorschlägen angenommene Entwurf verdankte seine Ueberlegenheit unter Anderem seinem als praktisch anerkannten Lageplan, welcher das Gebäude dicht an die Ill stellte. Ueber die am 11. Januar 1587 erfolgte Grundsteinlegung wurde ein ausführliches Protokoll aufgenommen, welches die Namen aller dabei Betheiligten nennt. Ammeister war in diesem Jahre, wie schon oben erwähnt, der als Steinmetz der Strassburger Hütte angehörige Michel Lichtensteiger. Als am Bau betheiligte Techniker werden im Protokoll, gesondert von den Rathspersonen,

---

37) A. a. O. S. 212.

38) Vgl. meinen Aufsatz, Centralbl. d. Bauverw. 1889, S. 43 u. 55.

39) A. a. O. S. 211.

aufgeführt: Johannes Schoch, der Stadt Lohnherr, Paulus Maurer von Zürich, Steinmetz und Parlier auf dem städtischen Werkhof, Stefan Bernhard von »Lor auss Gro Püntten«, Maurer, und Jakob Kössler, der Stadt Werkmeister, Zimmermann.

Es sind ferner zwei Concepte zu Verträgen vorhanden[40]), welche sich auf die Ausführung der Steinmetz- und Maurerarbeiten beziehen. Sie ergeben das eigenthümliche Verhältniss, dass der städtische Werkmeister Paul Maurer, in Verbindung mit einem welschen Maurer, Stefan Bernhard von Lor[41]), gleichzeitig Unternehmer der Maurer- und Steinmetzarbeiten war. Dieser welsche Maurer Stefan Bernhard ist identisch mit dem »Savoyard« Etienne Bernard, welchen Piton[42]) als Baumeister der »grossen Metzig« nennt; wie wir aus den Verträgen ersehen, war er nur Unternehmer der Maurerarbeiten.

Der Bau war ursprünglich mit einem der Ill parallelen Baukörper von 180 Schuhen und zwei ungleichen, rechtwinklig angesetzten, gegen den Fluss laufenden Flügeln von 110 und 96 Schuhen entworfen. Das heutige Gebäude zeigt eine Länge des Hauptbaues von 51,80 m; die beiden, gleich langen Flügel haben das Maass von 31,50 m. Wir haben es also mit ziemlich beträchtlichen Abmessungen zu thun. Es ist zu bemerken, dass die Hauptschauseite nicht mit der grössten Aussenlänge, sondern mit dem nach der Rabenbrücke zu gerichteten Flügelbau zusammenfällt. Das Untergeschoss sollte eine Höhe von 18, das Obergeschoss eine solche von 14 Schuhen erhalten. Dies stimmt mit den heutigen Maassen von 5,45 m beziehungsweise 4,22 m gut überein. Die Mauerstärken betragen unten drei, oben zwei Steinlängen, d. i. 90 und 60 cm. Die Hauptfront zeigt sieben Axen, von diesen drei mit dreitheiligen, vier mit zweitheiligen Fenstern im Wechsel. Die lange Seitenfassade zeigt fünfzehn Axen mit zwölf zweitheiligen und drei dreitheiligen Fenstern; die letzteren sind durch fünf zweitheilige Fenster von einander getrennt, so dass an den Ecken noch je ein zweitheiliges Fenster übrig bleibt. Einfach, aber wirkungsvoll ist die Architektur der Hofseiten; dort kommt das Gebäude mit seiner hohen Terrasse und der stattlichen nach dem Wasser führenden Freitreppe (welche übrigens neueren Datums ist) am meisten zur Geltung.

Ueber der Schneckentreppe sollte eine »Laube« angebracht werden; dieselbe ist ebensowenig wie die in Bildhauerarbeit gedachten Wappen über den beiden Portalen zur Ausführung gekommen. Das heutige Gebäude zeigt an den Strassenfronten sechs grössere Thore; dieselben sind erst im Laufe der Zeit durch verschiedene Umbauten entstanden, welche im Inneren und Aeusseren den ursprünglichen Zustand zum Theil verändert haben. Namentlich das Erdgeschoss hat durch Ausbrechen von Fenstern und Einsetzen von Thoren eine durchgreifende Umgestaltung erfahren. Schliesslich hat die in jüngster Zeit (1886) erfolgte Umwandlung des Untergeschosses zu einer Markt-

---

[40]) Strassburg, Stadtarchiv, Fasc. 42. Metzig die grosse wird Erbaut 1587 et seqq.

[41]) Lovere am Lago d'Iseo am Ausgange des Val Camona.

[42]) Strasbourg illustré I, 142.

halle, des Obergeschosses zu einem Kunstgewerbemuseum, auch die Hofseiten noch in beträchtlicher Weise in Mitleidenschaft gezogen[43]). Immerhin muss den baulichen Veränderungen nachgerühmt werden, dass dabei der Charakter des Gebäudes gewahrt worden ist. Die Anlage der neuen Oeffnungen ist mit richtigem Verständniss so erfolgt, dass sie der Gruppirung der Fenster im Obergeschoss sich anpasst. Es spricht sehr für die Geschicklichkeit der Architekten des 16. Jahrhunderts, dass das Gebäude noch in der Neuzeit mit veränderter Bestimmung den öffentlichen Interessen zu dienen im Stande ist.

[43]) Ich verdanke diese Mittheilungen, sowie sonstige Angaben über die Metzig der Güte des Herrn Stadtbaurathes Conrath, bezw. des Herrn Stadtbauinspectors Roederer.

Corvei und die westfälisch-sächsische Früharchitektur.

Von **J. B. Nordhoff.**

III *).

Von dem Bauleben, welches sich bis ins neue Jahrtausend zu Corvei an Kirchen und Gotteshäusern, an Wohlthätigkeitsanstalten, Festungswerken und Profangebäuden offenbarte, ist das Westwerk der Stiftsbasilika, welches uns bisher näher beschäftigt hat, leider nur der einzige, also ein verhältnissmässig kleiner, Ueberrest — und dennoch ein wie erhabenes Denkmal und ein wie beredter Zeuge. In jener Frühzeit, als in Kunstangelegenheiten guter Rath theuer, von der Heidenkunst nur diese oder jene Einzelheit zu benutzen und desshalb manch' vornehmer Bauplatz nur auf dürftige Anlagen angewiesen war, also gerade in den hilflosen und unvermögenden Zeiträumen, erwuchs der höheren Architektur ein fester Boden und ein Mittelpunkt, auf den man aus der Nähe und Ferne wie auf einen trostreichen Leitstern hinaufschauen konnte. Geübt daheim und dann, wie sich bald zeigen wird, in den verschiedensten Gauen und Winkeln ringsher, gewann sie an innerer Expansivkraft, an Formgestaltung und Technik, bildete sie stetig fortschreitend baukundige Mönche und geschickte Bauhandwerker. Kurzum, was von den Corveier Mönchen an der Leite der Antike errungen und dann immer selbständiger fortgesetzt und ausgestaltet war, sollte bald auch Gemeingut werden, indem dort die grösseren Bauformen, anderwärts feinere Stilglieder ihr Abbild fanden — und das Alles wohl zunächst unter der Vorschrift oder dem Rathe der Mönche und unter den Händen der Corveier Bauleute [1]).

Das Weserkloster war also nicht nur vollauf gerüstet, unter die gewaltigen Culturaufgaben, welche ihm der weite Norden stellte, die Bauübung und Kunst aufzunehmen, sondern dazu auch durch allerhand starke Fesseln angehalten oder verpflichtet. Diese gehen gen Süden bis ins Hessische, noch massenhafter gen Norden und vorab nach Westfalen und Niedersachsen, zumal

---

*) Abhandlungen I. u. II.: Jahrgang XI, 147—165, 396—404.

[1]) So lieferte schon das bauregе Kloster Lorsch (vgl. Artikel I. S. 163) seinen Abt als Bauleiter für den 872 vom Blitze getroffenen Dom zu Worms. Annales Xantenses ad an. 872.

beide Länder in allen Jahrtausenden sich im Volksthum noch nicht schieden [2]), also im Stammesgefühle eng zusammenstanden.

Unermesslich ist der Einfluss, welchen Corvei ins Weite ausübte durch die Zöglinge [3]) der Kloster- und Paulsschule [4]), durch die Ordensmänner [5]), welche es auf auswärtige Kirch- und Klosterstätten, durch die Glaubensboten, welche es nach allen Richtungen entsandte, und nicht minder durch die glänzende Reihe von Oberhirten, welche es für die Bischofsstühle erzogen hat [6]), — unbeschreiblich und schwer errungen sind des Klosters Verdienste um die Bekämpfung des Heidenthums —, den Sieg der christlichen Lehre und Einrichtungen in Sachsen, im Erzstifte Bremen und (in dessen Zubehör) Skandinavien [7]), sowie in den Slavenländern [8]).

Dabei ist, während daheim der hl. Stephanus das Hauptpatronat behauptete, der hl. Vitus vorzugsweise der Begleiter der Glaubens- und Culturboten und ebenso der Zeuge ihrer länderumfassenden Plane. Wie seine Gebeine nach Corvei überführt waren, sank, so ähnlich erzählt der Corveier Mönch, die Macht der Franken und stieg die Herrlichkeit Sachsens [9]), das allmählich zu einem Paradiese allen Ueberflusses anwuchs [10]). Der hl. Jüngling wurde, wie die Breviere von Münster bis Schleswig und Erfurt beweisen, der Landespatron von ganz Sachsen — noch mehr, auf Rügen konnten die Mönche wohl schon 879 eine Kirche herstellen, wenn auch die Nachricht, Vitus sei den Bewohnern so theuer geworden, dass er, als hier das Christenthum wieder verdorrte, in einen heidnischen Heros und Abgott verwandelt und in einem schönen Tempel verehrt sei, Widerspruch findet [11]). Bezeichnend genug gehörte ihm, dessen Arm von Heinrich I. dahin versenkt war, die erste Kirche der

---

[2]) W. U.-B. Supplement Nr. 353 ad an. 909. Vgl. G. Waitz, Deutsche Verfassungsgeschichte V, 173 ff.

[3]) Z. B. die jungen Grafen von Walbeck.

[4]) I. S. 153.

[5]) Vgl. O. Holder-Egger in Mon. G. H. SS. XIII, 276—277.

[6]) Ansgar (seit 834), Rimbert (865—888), Adalgar (888—909), Hoger (909 bis 915), Unni (916—936?) von Bremen, Altfried (851—874), Luidolf um 890 designirt, (Walbert 903—919?) von Hildesheim, (Evilpus von Halberstadt?), Folcmar (860—981, W. U.-B. Supplem. Nr. 438) von Paderborn, Bruno (962—976) von Verden, (Ditmar) Thiaddag (998—1017) von Prag, Arnold (1054—1056) von Speier, Stephan, erster Bischof von Helsingfors in Schweden um 1060, Strunck l. c. I, 99, Marquard (1088—1093) von Osnabrück, Siward (1120—1140) und Heinrich (1140—1153) von Minden. Vgl. O. Holder-Egger in Mon. G. Hist. SS. XIII, 276, 277; Jaffé l. c. I, 86. Chron. Riddaghusense apud Meibom SS. rerum german. III, 347; Erh. Reg. II, 1615.

[7]) Selbst Island war während der Bekehrung noch bremisch. K. Maurer, Island, 1874, S. 231.

[8]) Vgl. Rimbert's Einleitung zum Leben des hl. Ansgar in Mon. G. H. II, 689, und Vita Rimberti c. 1 u. 2.

[9]) Widukind. Corbejensis l. c. I. c. 34.

[10]) Vgl. Thietmar. Merseb. l. c. VI, 8.

[11]) J. H. Kessel, St. Veit. Seine Verehrung . . . in den Bonner Jahrbb. 43, 152 ff. und Th. Schildgen im Programm der Realschule zu Münster 1881.

Burg zu Prag, und der erste Bischof dort, ein »sächsischer Mönch«, Ditmar (973)[12]), ging höchst wahrscheinlich aus dem Weserkloster hervor, wie später Thiaddag[13]). Daheim sind den Heiligen Vitus und Stephanus bis Halberstadt, Bremen und Hamburg[14]) gewiss ebenso viele Patronate zugetheilt, wie in Westfalen[15]), die ihnen geweihten Bruderschaften ziehen sich von Corvei über Klöster und Nichtklöster bis Goslar[16]). Kommen noch die zahlreichen Vitusklöster rückwärts im Rheinlande[17]) in Anschlag, so darf man allgemeinhin annehmen, dass die Verehrung des einen oder der beiden Klosterheiligen und die Wirksamkeit der Mönche sich in der ungeheuren Ausdehnung die Waage hielten.

Die Pflicht der Klöster, zuerst ihre Hörigen zu unterstützen[18]), erstreckte sich unstreitig auch auf deren kirchliche Baulast: die Güter und Lehengüter Corvei's aber zerstreuen sich von dem Heideoasen Nordwestfalens, von den Niederungen des Stedingerlandes und der Weser über Waldeck und Hessen, über Memleben[19]), Gandersheim, Hannover, Braunschweig, den Harz und die Umgegend von Halberstadt[20]). Es fehlt auch nicht an Belegen dafür in der Kirchengeschichte oder selbst in den Geschichtsquellen, die derlei sonst gern verschweigen. Auf dem einsamen Klosterhofe zu Mönninghausen bei Lippstadt knüpft sich der Name, die Kirchengründung und das Vituspatronat — Alles[21]) an Corvei. In den Sandstrichen Nordwestfalens mussten die Corveier Benedictiner von den Cellen Meppen (834) und Visbeck (855), als längst die Bisthümer eingerichtet waren, dem Heidenthum[22]) den Todesstoss versetzen, und dort wechseln seitdem an den Hauptplätzen Klostergüter und Vituspatronat.

---

[12]) F. Palacky, Geschichte von Böhmen 1836, I. 229, 246. — L. Schlesinger, Geschichte Böhmens, 1870, S. 31.

[13]) Vgl. das Namensverzeichniss der Mönche unter Abt Bovo (942—948) bei Jaffé l. c. I, 69 und vorher Note 6.

[14]) Erzbischof Adalgar (888—909) verband ihr Patronat mit dem des hl. Michael an einer Grabkirche (Vita s. Rimberti c. 24), und zu Bremen stiftete Unwan (1013 bis 1029) eine besondere Veitskirche. Adam Brem. l. c. II, 46.

[15]) Vgl. H. Kampschulte, Kirchen-Patrocinien, 1867, S. 114 und bezüglich des westlichen Landestheiles A. Tibus, Gründungsgeschichte der Stifter, Pfarrkirchen ... im alten Bisthum Münster 1885, S. 531 f., 864 f., 950; darnach ist die Veitsverehrung in Corvei selbst einmal, vor 1090, ganz erkaltet.

[16]) Vgl. vorher I, S. 151.

[17]) H. Höfer, Studien und Mittheilungen aus dem Benedictinerorden (1888) IX, 449, 453, 459.

[18]) Ratzinger, Geschichte der Armenpflege, A[1], S. 163.

[19]) Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, X, 53.

[20]) Vgl. das Lehenregister aus der Mitte des 14. Jahrhunderts in Wigand's Archiv VI, 385 f., 387; VII, 293. H. Dürre, Die Ortsnamen der traditiones Corbejenses in der Westfäl. Zeitschrift 41, II, 8 f.; 42, II, 1 ff.

[21]) H. Kampschulte, Kirchlich-politische Statistik des vormals zur Erzdiöcese Köln gehörigen Westfalens, 1869, S. 132. Kindlinger, Münsterische Beiträge, II. Urk., S. 227, 228. W. U.-B. IV, 18, 391.

[22]) Erh. Reg. Nr. 338, 415. Ueber das hier fortglimmende Heidenthum Ruodolfi Translatio s. Alexandri (um 865) c. 4 in Mon. G. H. II, 677. Kindlinger a. O.

Noch 1100 errichtete Corvei dem hl. Vitus zu Goslar ein Gotteshaus [23]), wie früher oder später zu Ochtum in Stedingen und zu Mittelsbüren im Bremischen [24]) — diese Dörfer waren ganz oder halb Eigenthum des Klosters. Stift Heslingen, gegründet in der Zeit von 936—988 [25]) oder noch früher, dankt ihm den Namen und die Reliquien des hl. Vitus, vielleicht auch die erste bauliche Einrichtung [26]), und überhaupt fühlte man Jahrhunderte lang im Erzstifte Bremen-Hamburg die Fundamente der Cultur durch [27]), welche von den Männern aus Corvei gelegt waren.

Die Propstei und Missionsstellen bei Corvei [28]) und zu Marsberg [29]) dienten, gestützt auf das nahe Kloster, den Mönchen gewiss als Schule selbständigen Schaffens und gedeihlichen Wirkens bei den entlegenen Pfarr- und Klosterstätten. Wie schon angedeutet, war die Zahl der Männer- und Frauenconvente, die vom Weserkloster bis ins Hochmittelalter gestiftet, berathen, unterhalten oder mit geistlichen Führern besetzt wurden, beträchtlich, so beträchtlich, dass wir für unsere Absichten nur auf die dabei bethätigte Bauleitung und Kunstförderung hinweisen und nur einige, und zwar die bedeutsamsten, Stiftungen hervorheben können. Bei ihnen gewahren wir den deutlichsten Wiederschein der Corveier Baueinflüsse; wie die Klosterfrauen zu Herford noch um 1011, als es sich um eine Stiftung handelte, so verfuhren gewiss auch andere Convente bei wichtigen Bauunternehmungen — sie erholten sich Raths bei den Mönchen der Nachbarklöster [30]) — und dann kam doch von selbst das grosse Stammkloster des Landes zuerst in Frage.

Herford war ihm durch Gründung und Verwaltung eng verbunden, und ausserdem durch seine Vorsteherinnen, Zöglinge und die benachbarten Reichsgüter [31]) gefesselt an das karolingische, wie an das sächsische [32]) Königs-

II. Urk. S. 230. Nach der Sage haben zu Visbeck die beiden ersten Corveier Väter die Fundamente zu Klostergebäuden gelegt und dabei im Boden Versteinerungen gefunden. C. L. Niemann, Geschichte . . . des Amtes Kloppenburg, 1873, S. 10.

[23]) W. U.-B., Additamenta Nr. 26. Westfäl. Zeitschrift 37, II, 176.

[24]) Vgl. Letzner a. O. Fol. 54 a. Die beiden letztgenannten Ortschaften waren ganz oder halb Eigenthum des Klosters. Die Kirche der ersteren, eine »herrliche und schöne«, wird 1291 auch urkundlich genannt; Bremisches Urkundenbuch I, Nr. 470. Etwas nördlich von Ochtum steht das 1834 errichtete St. Veit-Denkmal, fast an der Stelle der verschwundenen St. Veits-Capelle. Auch die einstige Moorlose-Kirche des andern Ortes ist von einem Neubau verdrängt. (Gütige Mittheilung des Herrn Archivars W. von Bippen.)

[25]) Zevener Urk.-Buch von Hodenberg, Nr. 2.

[26]) Thietmar. Merseburg. l. c. II, 26. — Zevener Urk.-B. Nr. 17. — Adam. Brem. l. c. II, 11.

[27]) Vgl. Adam. Brem. l. c. I, 11, 36, 37, 52; II, 46.

[28]) Vgl. I, 128 Holscher a. O. 39 II, 125 ff.

[29]) Holscher a. O. 42 II, 90 ff.

[30]) Consulunt proximorum monasteriorum clericos. W. U.-B. Additamenta, p. 103.

[31]) W. U.-B. Supplement Nr. 247, 484 ad ann. 852, 972.

[32]) L. Hölscher, Programm des Friedrichs-Gymnasiums zu Herford 1869, S. 5, 6. — Dürre a. O. 36 II, 177.

haus und andere hohe Familien. Es genoss ausser dem Altersvorzuge alle Vollmachten der vornehmsten Frauenstifte [33]), und erwies sich lange ihrer würdig durch Wandel [34]) und Thaten. Durch Herford [35]) gewann Corvei einen vielsagenden Einfluss auf mehrere Frauenstifte, die ersteres als ihr Mutterkloster verehrten und dorther ihre Einrichtung erwarteten [36]): ausser [37]) dem benachbarten Schildesche (939) waren es sächsische Stiftungen, dem Mutterkloster an Gerechtsamen und Rang, an hohen Gönnern und Verbindungen ebenbürtig. Zu Herford empfing Mathilde, Heinrich's I. Gemahlin, ihren Jugendunterricht in Arbeit und Büchern [38]), dies edle Weibsbild vom Stamme des Sachsenführers Widekind, und in Herford weihte der Ahnherr der Sachsenregenten, Herzog Ludolf, seine Tochter Hathumod dem Schleier. Königin Mathilde rief gewiss nach den Erinnerungen an ihr Schulkloster ausser dem Canonicatstifte Enger (948) [39]) die beiden grossen Stifte Quedlinburg und Nordhausen [40]) ins Leben — und Hathumod wirkte bald als Oberin in ihres Vaters berühmter Gründung zu Gandersheim [41]) (nach 850). Zu Gandersheim lagen Corveier Besitzungen und führte der besuchteste Altar Reliquien und Namen des Corveier Hauptpatrones Stephanus [42]). Zu Quedlinburg [43]) feierte man neben Stephanus schon den hl. Vitus und die erste Aebtissin, eine

---

[33]) Namentlich Quedlinburg, Gandersheim, Essen, Elten, Vilich u. A. — E. aus'm Weerth, Kunstdenkmale des christl. Mittelalters in den Rheinlanden II, 21. — Erhard l. c. I, Nr. 727.

[34]) . . . quod eo tempore in sanctimonialium nomine famosissimum erat . . . Agius, Vita Hathumodae in Mon. G. H., SS. IV, 167.

[35]) Nach Mabillon AA. SS. IV. I, 527 ursprünglich der Benedictinerregel befohlen, wäre es erst im 12. Jahrhunderte in ein Canonessenstift verwandelt (vgl. Holscher 38 II, 61) — allein schon 939 und früher (vgl. die vorige Note) kennt hier ein vielleicht gleichzeitiges Document canonicae saeculares bei Erhard l. c. I, p. 125.

[36]) Noch 968 überkam das Frauenstift Elten durch Vermittlung von Herford das Vituspatronat von Corvei. L. Hölscher a. O. S. 6.

[37]) L. Hölscher a. O. S. 7.

[38]) Ad quaelibet utilia libris operibusque nutrienda. Vita Mathildis reginae († 968) prior. c. 2. Noch im 11. Jahrhunderte erhielt hier Isleif († 1080), der Missionär Irlands, Vorbereitung für seinen Beruf und Eingebungen für seine Schulgründungen (F. W. Moyer in den Westfäl. Provinzial-Blättern [1830] 1. IV, 104 ff.), vielleicht auch sein Sohn Gissur (Hölscher a. O. S. 8) und bald retten sich die altheidnischen Lieder und die Geschichten der Nordgermannen in die unschätzbare Litteratur der Isländer. Büdinger in d. historischen Zeitschrift IV, 349. K. Maurer a. O. S. 90.

[39]) Wilmans, Kaiser-Urk. I, 437. Hölscher a. O. S. 7.

[40]) W. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, A³ I, 249 ff., 234, 192.

[41]) J. Ch. Harenbergius, Historia ecclesiastica Gandershem. diplomatica 1734, p. 51, 452. Holscher a. O. 38 II, 60.

[42]) Leuckfeld, Antiquitates Gandershemenses 1709, p. 50.

[43]) Der Hauptaltar der Stiftskirche hatte wohl von jeher als Hauptpatron den hl. Stephanus und enthielt die Reliquien des letzteren und des hl. Vitus. Jahr-

Enkelin und Namensgenossin der Königin Mathilde (966—999), liess sich von Widekind von Corvei die Geschichte ihres Geschlechtes widmen [44]).

Wie Quedlinburg wurde auch Gernrode [45]) von Corveier Grundgütern berührt, und die Umgegend von Halberstadt mit den altbekannten Ottonischen Bauplätzen nimmt sich zugleich wie eine geistliche Domäne von Corvei aus, Kroppenstedt [46]) als Mittelpunkt mit einer klösterlichen Münze und Marktstätte wie eine Art von Herrlichkeit. Corveier Besitzungen umgeben den Bischofssitz [47]), dessen Hauptpatronat [48]) jedoch nicht von Corvei herrührt, sodann die Ortschaften Hadmersleben [49]) und Gröningen [50]); die Propstei Gröningen umfasste allein einen weiten Complex von Höfen.

Zum Glücke erfahren wir auch einmal Näheres über das Vorgehen der eifrigen Culturpioniere, wenn es auf die Einrichtung eines neuen Convents ankam — aus der Frühgeschichte eines Klosters, dem unfern wir soeben Corveier Besitzungen und Münzstätte nachwiesen. 936 übertrug Graf Siegfried zugleich für das Königshaus seine Burgkirche und gewisse Liegenschaften an unsere Weserabtei, auf dass sie ihm bei der Anlage und dem Baue des Klosters Gröningen hilfreiche Hand reiche [51]) und zwei Mönche dafür entböte; Corvei entledigte sich des ehrenvollen und frommen Auftrages, sandte aber ausser den beiden verlangten noch vier andere Mönche. Lautet das nicht, als wären von den beiden verlangten Ordensleuten die Anordnung des Klosterwesens und die Berufung der Insassen, von den vier nachgesandten die Anlagen und das Bauen besorgt worden; lautet es nicht, als hätte man damals in Sachsen die Einrichtung eines neuen Klosters mit Baulichkeiten und Gotteshaus vorab von den Söhnen des hl. Stephanus und Vitus erwartet, zumal Vitus als Hauptpatron erwählt wurde? Dann haben diese auch die Hände nicht in den Schooss gelegt, als der Bruder des Stifters [52]) von Gröningen [53]), Markgraf Gero, mit

---

bücher von Quedlinburg ad ann. 999 u. 1021 in den Geschichtschreibern der deutschen Vorzeit X, 9, S. 8, 18, 47.

[44]) Wattenbach a. O. I, 251.

[45]) Dürre a. O. 42 II, 51, 82. — Vgl. Erhard, Reg. H. W. I, Nr. 522 (ad ann. 922).

[46]) Menadier in Sallet's Zeitschrift f. Numismatik XIII, 247 ff.

[47]) Dürre a. O. 41 II, 31, 36, 63; 42 II, 56, 76, 21.

[48]) Jahrbücher von Quedlinburg a. O. X, 9, S. 55.

[49]) Dürre a. O. 41 II, 108.

[50]) Vgl. Urkunden von 1106/28 bei Kindlinger a. O. II, 119, 122. Dürre a. O. 41 II, 63, 109; 42 II, 56, 72.

[51]) ... juvaremus, monasterium ibi construere. Diploma apud Ch. Fr. Paullini, Syntagma 1698 in Chron. Otterbergens., p. 202. Bezüglich der Zweifel von G. Waitz in den Göttinger Gelehrten Anzeigen 1868, S. 6 und W. U.-B., Supplement Nr. 377 vgl. O. v. Heinemann, Markgraf Gero 1860, S. 12, 129. Die Schutzpatrone im Klostersiegel sind Stephanus und Vitus. Die königliche Schenkung an Graf Siegfried von 934 bei F. Philippi, Kaiser-Urk. (1881) 2, I, 45 und daselbst S. 51 ein Actenstück von 940, betreffend Corveier Handwerker.

[52]) v. Heinemann a. O. S. 128, 12.

[53]) Wo Corvei die geistliche Leitung noch im 13. Jahrhundert behauptete.

der Fundation der Klöster Gernrode und Frose Ernst machte; und wenn sie in der Folge z. B. kaum, nachdem ihnen die beiden Frauenstifte Fischbeck und Kemnade übereignet waren (1147), gleich zur Stelle eilten [54]), um Gottesdienst und bauliche Verbesserungen in die Hand zu nehmen, so hat sich ihr Eifer sicher vordem, als die Kunstübung ringsum auf schwachen Füssen stand, verdoppelt.

Jetzt dürfen wir erläuternd den ersten Sätzen unserer Darstellung beifügen: die Klostermänner von Corvei waren geraume Zeit entweder die Bauherren oder die Bauleiter wie auf ländlichen Kirchplätzen, so bei Stiften ersten Ranges; Corveier Formgedanken leben dann hier, dann dort wieder auf, und je früher im Romanismus, um so sicherer getragen von Corveier Mönchen und Bauleuten.

Corveier Formgedanken ... ja wenn drei ausgezeichnete Gotteshäuser des 9. Jahrhunderts, jene, welche vom Corveier Zöglinge Altfried (847—874) als Bischof von Hildesheim erbaut oder begünstigt sind, der Dom zu Hildesheim [55]) und die Stiftskirchen zu Essen [56]) und Gandersheim [57]), ferner die unmittelbarer [58]) vom Kloster betriebenen Kirchenbauten zu Gröningen [59]) und Gernrode [60]) ohne Ausnahme ein Westkreuz mit Empore haben, so rechtfertigt sich nunmehr die früher bezüglich der einen oder andern aufgeworfene

Urk.-Buch des Hochstifts Halberstadt von Schmidt II, Nr. 884, 878. Menadier a. O. XIII, 248.

[54]) Wibald's Brief von 1149 bei Jaffé l. c. I, 289.

[55]) Grundriss auch bei Dehio und v. Bezold a. O. Taf. 51. Die Meldung des sächsischen Annalisten in Mon. G. H. SS. VI, 571, von Bischof Gunthar sei hier schon 825 eine Kirche mit zwei hohen Thürmen (?) aufgeführt, bricht in sich zusammen, schon weil die Gründung des Bisthums später 829—847 erfolgt ist (Simson a. O. II, 284 ff.) und letzteres erst unter Altfried augenfällige Umrisse annimmt. Anfangs wollte er eine kleine Kirche mit den Altären des hl. Stephanus und Johannes des Täufers ausstatten und legte dann, bewogen von einer Erscheinung, den Grund zum Dombaue, dessen Weihe (872) seine einstigen Klostergenossen Erzbischof Rimbert von Bremen und der Corveier Abt Adalgar anwohnten (Strunck l. c. I, 57, 58). Eine engere Gemeinschaft der Stifter Corvei und Hildesheim ergibt sich auch uns daraus, dass Papst Stephan 887 beide in ein und derselben Urkunde in Schutz nimmt (W. U.-B. Supplement Nr. 302), ein Austausch von Kunstgeräthen vielleicht aus der Sage, Ludwig d. Fr. habe die bei der Gründung des Weserklosters wiedergefundene Irmensäule in den Hildesheimer Dom bringen lassen. Letzner a. O. Bl. 45 b. Hune im Gymnasialprogramm Meppen 1879, S. 11.

[56]) Grundriss und Beschreibung bei G. Humann in den Bonner Jahrbüchern H. 82, 77, Taf. V.

[57]) Ebenso bei Henrici in den Mittelalterlichen Baudenkmalen Niedersachsens III, 34 f., Bl. 217; vgl. Strunck l. c. I, 57.

[58]) Vgl. vorige Seite.

[59]) F. Kugler, Kleine Schriften (1853) I, 599, erblickt in der ursprünglichen Anlage der Westseite eine einem zweiten Querschiffe vergleichbare Vorhalle mit freier Empore — eine ähnliche Anlage kehrt auch in den Kirchen zu Wechselburg und Goslar (St. Peter Mithoff III, 48) wieder. Das. I, 609, 610.

[60]) Bei O. v. Heinemann a. O. X, Taf. 2.

Frage, ob darin nicht wohl altcorveier Motive zu wittern seien. Da zudem, wie wir hörten, ihre Mehrzahl mit Corvei in naher oder nächster Verbindung stand, ist da nicht der gemeinsame Westplan aller von einem ganz bestimmten Urbilde, dem früheren Westwerke der Corveier Abteikirche, oder vielmehr von einem Westkreuze derselben herzuleiten, zumal wir darin bereits oben (I, 159, II, 399), mit Grund auf eine Westempore kamen; dann hat Corvei in der Stiftskirche von 844 ein Motiv geschaffen, dem im örtlichen Nacharten eine glänzende Zukunft beschieden war. Durch die jonisirenden Capitelle verrathen bis über die Mitte des 11. Jahrhunderts Essen, Quedlinburg und Gandersheim [61]) einen näheren Schulverband und greift dieser auch nach Vreden und Osnabrück (Domthurm) über.

Was bisher von uns des Weiteren erörtert ist, sprach schon W. Mithoff, nachdem er die Kunstdenkmale und Alterthümer im Hannoverschen mittelst mehrerer Bände in Wort und Bild erklärt hatte, also nach jahrelanger Umschau unter den Altbauten jenseits der Weser, in richtiger Vorahnung mit ein paar Worten aus [62]), dass nämlich das Hauptverdienst um die Einführung der Baukunst in Sachsen unserem Kloster gebühre.

Als vollends zu Corvei das neue Westwerk erstand, gab es, scheints, der gesammten Architektur Sachsens diesseits und jenseits der Weser in Plan und Stilformen einen nachhaltigen Anstoss; die klösterlichen Baueinflüsse wogten mächtig und gedeihlich nach beiden Seiten, zumal nach den Bischofssitzen Paderborn und Hildesheim, gerade als sie sich zu selbständigem Kunstschaffen anschickten.

Was Hildesheim anlangt, so entwarf Bischof Bernward (993—1022), ein Mäcen der grossen wie der kleinen Werke, die Kirche des Doppelstifts St. Michael nach südlichen und andern Eindrücken in den reichsten Linien des Grund- und Aufrisses — auch Corveier Vorlagen spielen hinein, zunächst stilistische in die Gesimsbildung [63]), dann geradezu liturgische. Wir fanden auch hier bereits über einer Krypta einen Westchor als chorus angelorum, wie er ähnlich demnächst auf die Godehardskirche überging, und vermutheten ihm gleichartige Zwecke (zur Hebung des Gesanges) in den Hochchörlein und -Nischen [64]), wie solche zu ebener Erde schon der älteren Bauweise nicht ungeläufig waren [65]). Stachen Bernward nicht auch die neuen Bronzen des Corveier Abtes Thiatmar ins Auge [66]), als er die bildreichen Erzgüsse zweier Thürflügel und einer Christussäule für die Michaelskirche bewerkstelligte? Sein

[61]) Otte, Baukunst, S. 178.

[62]) B. VII (1880) S. 225: »Es führen in alter Zeit die meisten Spuren des Kirchenbaues auf die Abtei Corvey zurück.« Vgl. III, 3.

[63]) Vgl. die Corveier Muster bei Moellinger Taf. 2, Fig. 1 C, 1 C', 1 E mit dem Hildesheimer daselbst Taf. 8, Fig. 1 A, hier und dort mit dem äusserst seltenen Perlschnürchen.

[64]) Vorher II, 403.

[65]) Vgl. Humann a. O. H. 82, 79.

[66]) Vgl. vorher I, 163. Schnaase a. O. IV, 665, wo indess die weiteren Corveier »Vorgänge« im Bronzegusse unechten Quellen entfliessen.

Nachfolger Godehard († 1038) durchbrach am Altfriedschen Dome die Westmauer, um ihn mit jenen Erzthüren zu schmücken, errichtete davor ein Paradies und über ihm ein Glockenhaus mit hohen Seitenthürmen, deren Spitzen in kostbarer Vergoldung aufleuchteten — und, wie um das Corveier Nachbild ganz zu vollenden, liess Azelin († 1054) noch eine Glocke Cantabona giessen [67]) — also gar mit dem Namen des Corveier Musters [68]).

Anderen Bauplätzen erschien das ganze Westwerk als ein verlockendes, allerdings nur im Maasse ihrer Mittel und Bedürfnisse nutzbares Vorbild — ein hohes Glocken- und Mittelhaus mit eigener Bedachung [69]), begrenzt von den Flankenthürmen — hinter der imposanten Façade ein grossartiger Doppelchor, davon der obere eine vollständige Basilika als Kirche, der untere eine fünfschiffige Halle, zugleich Krypta — dies Bauwerk weithin ohne Gleichen in der klaren Gliederung, in den gebieterischen Maassen, in der Zusammensetzung und Zweckmässigkeit wie aus einem Gusse hervorgebracht konnte einen überwältigenden Eindruck auf eine Umgebung und Zeit nicht verfehlen, worin die Geister der Architektur immer mehr und mehr erwachten. Verwandte Formen und Gestalten auswärtiger Gebäude, ob selbständiger Erfindung oder vom früheren Westwerke abgeleitet, mussten als Vorbilder verstummen vor einer Schöpfung, die mit der Ausgestaltung alter Formen neue Gedanken so glücklich und reizvoll vortrug.

Fast plötzlich macht sich ringsher eine lebendige Baubewegung geltend und innerhalb derselben eine kräftige Betonung des Westbaues. Daher der Reichthum an Westchören [70]) und die Armuth an Vierungs- [71]) und Ost-

---

[67]) Kratz in der Zeitschrift des histor. Vereins für Niedersachsen 1865, S. 369.

[68]) Merkwürdig, dass beide Glocken auch fast gleichzeitig brachen, jene zu Hildesheim 1590 (Otte, K.-A. I, 354) und jene zu Corvei 1584. Letztere bekam im Umgusse folgende (bei Letzner a. O. Fol. 73 a fehlerhafte) Inschrift: Reverendus et nobilis dominus in Christo pater, dominus Reinerus a Bocholtz (vgl. I, 164) imperialis et exempti huius monasterii abbas me olim sub Druthmaro abbate in honorem s. Viti martiris fusam nunc vero fractam refundi jussit.

Geldriacus natus, qui Hauso dicebar, Jacob
Virsensis fudi; sis memor oro mei.
Vivens parcus eram, moriens liberalior heu sum
Cantabon hanc parsis ecce refundo meis.

Anno incarnationis Domini 1584 vigesima quarta mensis Julii. H. V. W. Meister Herman Bock, Borger zu Widenbrugge, Meister Hans Vogelmann, Borger zu Paderborn. (Bock arbeitete noch 1596 für Westkirchen. Vgl. meine K. u. G. D. des Kreises Warendorf, S. 130).

[69]) Wenn es nicht nach aussen geschlossen und noch in der Oberbasilika gewölbt wäre, liesse es sich am Ersten gegenüberstellen der einzigen nach 1026 begonnenen Vorhalle von St. Benoît-sur-Loire (die Abbildung bei Gailhabaud, Die Baukunst des V.—XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1857, B. I.), welche in zwei Geschossen dreischiffig und nach drei Seiten offen ist. Vgl. v. Quast in der Zeitschrift f. Ch. A. u. Kunst II, 296.

[70]) Vgl. Jacobs, Bau- u. Kunstdenkmäler d. Grafschaft Wernigerode 1883, S. 54.

[71]) W. Weingärtner, System des christlichen Thurmbaues 1860, S. 80; noch

thürmen [72]) — beides auffälliger in Sachsen als in Westfalen oder vielmehr in der Nachbarschaft des Rheines. Stolz, bildsam und edler Gliederung hold, reckt und breitet sich das nun auch häufig von den Chronisten beachtete Thurmpaar [73]) mit eckigem Umrisse; Cylinder lassen sich seltener mehr sehen, als im Süden, oder es sind Treppenröhren, dem Thurm- oder Westbaue an- und untergeordnet. Der Westbau erlangt über den Ost(chor)bau das Uebergewicht an Masse, daher vielorts auch an Haltbarkeit, und beliebt in ganzer Fülle nicht nur bei Neubauten, sondern zu seinen Gunsten werden zu Hildesheim (Dom) und nachgehends zu Gandersheim und Gernrode die schlichten Altwerke niedergerissen, wie vordem zu Essen und zu Corvei auch. Wie hier sollte er die hehrsten liturgischen Bedeutungen in sich vereinigen und erschien dann das Muster an der Weser zu grossartig, so wandte man sich an jenes der Ruhr, denn beide vertraten [74]), wie uns oben schon einleuchtete, dieselben Zwecke, das Essener nur gedrängter in einem schmaleren Bau, der dafür als Polygonthurm an Höhe wieder suchte, was er in Grundfläche verlor. So verlegte gleich Bischof Meinwerck zu Paderborn an seinem Dome (1015) in einen colossalen, noch von zwei Rund- und Treppenthürmchen begleiteten Vierecksthurm den (untern) Westchor mit demselben geraden Schlusse, wie ihn der Westerker zu Corvei hatte, und darüber, wie aus den Abbildern zu erschliessen, die heute vermisste Westempore; diesem ausgeprägten Muster folgte mehr und mehr der westfälische und vereinzelt der auswärtige Kirchenbau — vielleicht zuerst der Westthurm des Domes zu Braunschweig [75]), dann die Liebfrauenkirche zu Magdeburg (seit 1016 oder 1064) und die Klosterkirche zu Hersfeld [76]); bei beiden kam der gewölbte Unterchor mit einem Westportale bereits

---

ausgebaut bei den Domen zu Paderborn (vgl. Gobelinus Persona, Cosmodromium aet. VI, c. 67) und Osnabrück, dort nach den Umständen wie hier nach dem Stile des erhaltenen Baues gegen das Ende des 11. Jahrhunderts — wenig später in Sachsen beim Dome zu Merseburg. (Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen VIII, 94.)

[72]) Dohme a. O. S. 37, 38.

[73]) »Der Aufbau der zweithürmigen Front, deren ältestem erhaltenen Beispiele wir in den Untertheilen der Westfaçade von Korvey begegnet waren, ist in der frühen Zeit sehr primitiv.« Dohme a. O. S. 37. Anderen Ursprungs und selbstredend ohne jegliche Wirkung auf Corvei waren die beiden niedrigen, den Haupteingang oder vielmehr den Mittelgiebel einfassenden Vierecksthürme Syriens, die schon im 6. Jahrhunderte ihre Ausbildung erlangt hatten. Nach M. de Vogüé's Werk A. E(ssenwein) im Anzeiger des Germanischen Museums 1869, S. 377 ff.

[74]) Am Münster zu Aachen, an St. Castor zu Coblenz (836), zu Mittelzell (991) auf der Reichenau und in den Kleinkünsten steckten der Form und theilweise der liturgischen Bestimmung nach die Vorstufen des Einthurmes. 858 besass die Albanskirche zu Mainz ein nach Westen angebautes Oratorium des hl. Michael mit doppeltem Stockwerke und Deckengetäfel (Oratorium . . . bicameratum cum tecto et laquearibus. Falck in den Nassauischen Annalen XIII, 17.)

[75]) 1022—1038. Vgl. die vortreffliche Abhandlung von L. C. Bethmann in Westermann's illustr. Monatshefte (1861) X, 536.

[76]) Vgl. auch das Gesimse Fig. 13 bei Lotz, Correspondenzblatt d. G.-V. VI mit dem Corveier bei Möllinger a. O. Taf. 2, I. E.

auf eine Vorhalle hinaus, der Oberchor nahm zu Hersfeld eine halbrunde Apside an und wipfelte zu Magdeburg in mehreren Geschossen empor. Wie die romanischen Dorfkirchen zu Idensen [77]) und Balve [78]) beweisen, liess sich die Empore oder das Hochgeschoss schlichter Vierecksthürme auch als Altarraum (Capelle) ausstaffiren; denn eine Entwicklung der Doppelchöre in der behäbigen Gliederung wie zu Corvei findet sich nur selten bei jenen Westwerken, in welchen mehr oder weniger das Aeussere der Corveier Westfronte nachhallt; das »weniger« bezieht sich auf die dem Langhause breit vorgelagerten, hochschulterigen Querbauten, in welchen Glockenhaus und Seitenthürme wie in einander geflossen erscheinen — eine entartete Form [79]), wie sie z. B. zu Fischbeck, Melverode und halbwegs an der Moritzkirche zu Hildesheim durchgeführt ist. Einen belebteren und ansprechenderen Umriss gewährte der Aufsatz eines Mittelthurmes, so an den Domen zu Hildesheim und Minden, an der Stiftskirche zu Wildeshausen und dem Dorfkirchlein zu Hiltrup [80]).

Wie an Schönheit spielen auch an Menge diese Abarten keine Rolle gegenüber den Westbauten, worin unmittelbar oder mittelbar die Corveier Schöpfung fortlebte und weiter drang. Denn sie brachte über den Flügeln des Paradieses den Gedanken einer gegliederten, durch das Erkerlein eher vervollkommneten als behelligten, Façade zu klarem Ausdrucke und zwar mit solchem Beifalle, dass viereckige Westthürme, dazwischen das (quere) Glockenhaus und darin eine Empore besonders der sächsischen Bauschule zu einer vorzüglichen Schönheit gereichten und überhaupt nach allen Richtungen hin Triumphe feierten. Solch eine Front ersteht unverzüglich an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt (seit 997), an den Stiftskirchen zu Quedlinburg und Frose [81]), am Dombaue Godehards zu Hildesheim, dann in Westfalen auf dem Abdinghofe zu Paderborn (1017) und kaum zwei bis drei Jahrzehnte später am Dome zu Osnabrück [82]); sie strahlte gen Norden bis Bremen [83]), gen Osten bis in die

---

[77]) C. W. Hase in d. Mittelal. Bd. Nr-S. I, 137, Bl. 32, Fig. 5.

[78]) Lübke a. O. S. 162, Taf. XVII. 6, Nr. 5.

[79]) Vgl. W. Weingärtner a. O. S. 83.

[80]) Meine Beschreibung mit Illustrationen in der Westdeutschen Zeitschrift 1888, VII, 317—325.

[81]) Kugler, Kleine Schriften I, 610.

[82]) Glockenhaus heute noch kenntlich — Nordwestthurm mit jonisirenden oder schwerkubischen Capitellen und eckblattfreien Basen wahrscheinlich um 1070.

[83]) Glockenhäuser jetzt noch merklich zwischen den Thurmpaaren des Domes und der Liebfrauenkirche — ebenso der zwischenliegende gerade geschlossene Westchor, am Dome über einer Krypta. Der alte Westtheil der letzteren mit einem Consolensims, das auch zu Corvei auftritt, datirt um 1000 — der Osttheil erst um 1100 mit reich und flachornamentirten Capitellen und nasen- oder rundstabartigen Eckblättern. Ungefähr gleichzeitig erweist sich der alte Südwestthurm der Liebfrauenkirche mit den nasenförmigen Eckblättern an den Fenstersäulen. Vgl. dagegen auch W. v. Bippen im Bremischen Jahrbuch XIV, 182, Taf. I—IV, und über die Liebfrauenkirche H. A. Müller im Organ für christliche Kunst XI, Nr. 14 mit Grundriss.

Altmark (Jerichov), gen Süden bis Hessen (Lippoldsberg)[84], gar bis zum Schwarzwaldkloster Hirsau[85]) (seit 1083), wodurch sie recht den Cluniacenserkirchen vermittelt wurde, oder bis Böhmen, wohin sie mit den Prämonstratensern aus Sachsen gewandert war[86]).

Nicht genug: ein Querhaus mit Seitenthürmen bespannt auch den Ostbau oder vielmehr den Chor an Meinwerk's Busdorfkirche (1036) zu Paderborn: jenes mit den Arcaden nach Osten geöffnet und die Thürme in der Winkellage noch gerundet.

Der augenscheinliche Beweis, dass die beregte Anlage von Corvei ihre Wanderung angetreten hat, wird in der Baugeschichte Westfalens geliefert: denn hier prangt sie noch heute, wie erwähnt, zu Paderborn und Osnabrück, sodann zu Höxter (Kilianskirche)[87]), zu Marienmünster, zu Lemgo (St. Nicolaus), zu Cappel bei Lippstadt und wiederum zu Osnabrück, nämlich an der Johanneskirche, einem Denkmale der Uebergangszeit (1291), worin sich das Glockenhaus nur mehr durch gewölbte Emporen in den sonst offenen Flankenthürmen markirt. Hier, also in Landesmitte, liegt ihre äusserste Westgrenze, oder mit andern Worten: die fraglichen Bau- und Westwerke entfallen nur auf die Ostzone des Landes und verdichten sich in Corveier Nähe, vereinzeln und verlieren sich in der Ferne. — Diese Thatsache muss die letzten Bedenken an dem maassgebenden Baueinflusse des Weserklosters und dem hohen Alter seines Westbaues zerstreuen.

Der splendide Stirnbau deckte selten mehr als eine (Quer-)Empore, wie zu Frose; diese erlitt wohl gar Aenderungen durch Thüreinsätze oder Anbauten,

---

[84]) Das Glockenhaus fiel hier wahrscheinlich mit der Verstümmelung der Thürme. Ueber hiesige Klostergüter vgl. Dürre a. O. 41 II, 89.

[85]) Dohme a. O. S. 89, der dann S. 90 hier mit Grund eine grosse Vorhalle (mit Empore), wie »schon Ende des 10. Jahrhunderts in Corvei« findet, falls zu Hirsau nicht der Gedanke des Atriums maassgebend war.

[86]) J. Neuwirth, Gesch. der christl. Kunst in Böhmen 1888, S. 89 ff.; dessen Angabe S. 87 bezüglich der Marienkirche zu Magdeburg ist ebenso irrig, wie deren Ableitung von Prémontré. Die fraglichen Thürme dort sind nur für Treppen bestimmte Trabanten e i n e s Westthurmes und am ersten abzuleiten von Braunschweig oder Paderborn (vorher S. 381). Die zwei Thürmchen »runder Form« zu Prémontré würden also ein ganz verschiedenes Bild geben und am Ende selbst auf deutsche Muster wie auf deutsche Meister zurückgehen. Vgl. Otte, K. A. A[5] II, 25 und meine kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen dem Rheinlande und Westfalen (Bonner Jahrbb. H. LIII.) 1873, S. 36. Selbst die hier genannten Quidam Gallici (coementariorum) kamen nach damaligem Sprachgebrauche vielleicht noch aus Lothringen. Vgl. v. Inama-Sternegg in der Westdeutschen Zeitschrift I, 288. — Die Turres lapideae von St. Vannes aus den Jahren 1039—46 sind eigens hervorgehoben in den Gesta episcoporum Virdun. in Mon. G. H., SS. IV, 49.

[87]) Erbaut um 1075 (vgl. I, S. 164), nicht um 1040 nach F. Adler in der Zeitschrift f. Bauwesen 1869, S. 553. Die Erweiterung der südlichen Langseite 1391. Visselbeck, Chronicon Huxariense apud Paullini, Syntagma p. 99. Der Pfarrsprengel war — darnach corrigiere I, S. 153 — älter, als das Kloster Corvei. P. Robitsch im Jahresberichte des König-Wilhelms-Gymnasium zu Höxter 1883, S. 3 f.

griff jedoch schon bald, wie an der Liebfrauenkirche zu Halberstadt [88]) und auf dem Abdinghofe zu Paderborn [89]), in beide Thürme ein und kam damit auf den Gedanken des verkürzten Westkreuzes [90]) zurück, so dass »die Thürme ein zweites Kreuzschiff bildeten«. Seltener wurde die Westempore weiter ins Langhaus vorgeschoben und dann wohl auch mit den Seitenemporen verbunden, so zu Lippoldsberg, zu Soest in der Petrikirche und glücklich den Thurmräumen angeschlossen im Dome, zu Langenhorst [91]) ebenso reich geplant wie schön gegliedert in der Stiftskirche.

Der Unterchor- oder Raum gemahnte dann mit zwei (Hecklingen) oder mit mehreren Schiffen an die imposanten Säulenstände und Hallen des Corveier Urbildes — doch nirgendwo so genau und machtvoll, als an der Stiftskirche zu Cappel (sicher vor 1100) — denn hier liegt der Unterchor mit der grossen Empore wieder selbständig vor der Kirche mit fünf gewölbten Schiffen und ebensovielen Stützen und zwar meistens Pfeilern in jeder Reihe. Ein Glockenhaus verbindet die viereckigen Thürme und, wie an deren Westportalen und anderen Spuren zu ersehen, endigte das Westwerk mit einem Atrium — ganz wie an der Weser. Das hohe, dem Langhause überlegene Alter beweisen die vielgliederigen Kämpfer der Pfeiler und deutlicher noch die Säulchen der Schalllöcher mit den alterthümlichen Würfelcapitellen und attischen Basen; der untere Pfühl schwillt auf Kosten des oberen und der Kehle mächtig an, so dass er mit dieser einen umgekehrten Kehlleisten ausmacht, und verzichtet noch auf jeglichen Ansatz eines Eckblattes, dessen Urformen hier gerade um 1100, selten früher, hervorbrechen [92]. Vielleicht flösste auch der Corveier Unterchor allmählich (1051) den Bauleuten zu Essen Muth ein, das System von fünf Schiffen in der Ostpartie der dortigen Krypta anzuwenden, und hat nicht der Wechsel von Säulen und Pfeilern, welcher zu Corvei ebenso anmuthig als kraftvoll auftritt, die eigenartige Stützenfolge der Krypten zu Hadmersleben [93]), zu Paderborn (Abdinghof) und zu Merseburg [94]) (Dom) vorgezeichnet? In den Wölbungen des Fünfschiffes verkündigt sich zugleich ein muthiges Vorspiel

[88]) Vgl. über die Empore A. Hartmann in d. Bd. Nr-S. II, 224.

[89]) Der Westbau kommt hier im Alter sicher der Krypta gleich.

[90]) Vgl. Weingärtner a. O. S. 84.

[91]) Jetzt verstümmelt, doch ohne Glockenhaus. Vgl. die Aufnahme von F. Ewerbeck in d. Bd. Nr. 3, III, Taf. 93, 94, 96.

[92]) Ueber das Aufkommen des Eckblattes vgl. Westdeutsche Zeitschrift 1888, S. 323. — Da der längst um Atrium und Abseiten beschnittene Westbau weder dem angeblichen Baudatum 1100 noch einer Klostergründung von 1139—40 (vgl. Preuss und Falckmann, Lippische Regesten 1860, I, 165, IV, 3258) entspricht, so muss vordem schon ein Klosterconvent bestanden haben, und nach Bern. Wittius, Historia Westphaliae 1778, p. 115, entwickelte sich hier aus einer unter Karl d. Gr. errichteten Capelle hernach (postea) ein monasterium sanctimonialium. Die im 12. Jahrhundert eingezogenen Prämonstratenserinnen (vgl. Tibus a. O. I, 243) haben vielleicht das Langhaus erneuert. Vgl. darüber Lübke a. O. S. 88.

[93]) Nach der Gestalt der Basen und Capitelle sicher nicht vor dem Jahre 1000.

[94]) Leider nicht genügend berücksichtigt in den Illustrationen der Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen VIII, 111 ff.

von dem structiven Zuge, den die westfälische Architektur bald auch in andern Kirchenräumen bewähren sollte [95]). Unter den entlegeneren Westwerken ähnelt ihm weniger die fünfschiffige Vorhalle mit Empore an der Cäcilienkirche zu Köln, als in der Ausdehnung und dem fast selbständigen Verhältnisse zum Langhause die Empore zu Hadmersleben [96]), der Westchor zu Bremen und die Vorhalle auf dem Heiligenberge bei Heidelberg — alle mit Krypten, doch nirgendwo ist die Empore als Kirchenbau entfaltet, es sei denn, dass die Langbauten von Doppelkirchen [97]) sich anführen lassen, wofür der Doppelchor zu Corvei offenbar ein durchaus gelungenes, wenn auch nur allgemeines Muster bot.

Eine Ausnahme findet sich in der rheinischen Architektur, nämlich an der Stiftskirche St. Panthaleon zu Köln; während zu Cappel der Unterchor mit seinen fünf Schiffen möglichst getreu wieder auftaucht, dehnt sich zu Köln über dem Untergeschosse, das einst wohl mehr als dreischiffig war, eine weiträumige Oberkirche aus, jedenfalls ursprünglich eine Basilica, deren Obermauern sich wohl erst unter dem späteren Thurmaufsatze erniedrigt haben. Dass der Westbau nicht vorab als Westkreuz und das Hochgeschoss in seinen Flügeln nicht als Frauenchor anzusprechen sind, erhellt noch aus der allerdings durch Verstümmelung und Einbauten entstellten Einrichtung; denn die Abseiten des Hochgeschosses wie der längst abgeworfene Westausstich, thun sich durch grosse Arcaden zur Mitte auf und bezeugen dieser damit den Charakter eines Hauptschiffes, so dass die allgemeine Gleichförmigkeit der Oberkirche mit jener zu Corvei ausser Zweifel steht. An Corveier Formgedanken gemahnen ferner die beiden viereckigen Frontalthürme mit den bequemen Treppen, und an den Westerker insbesondere der über ihre Flucht heraustretende (West-) Ausstich, dagegen bekunden die Grossräumigkeit der Gelasse und die Apsiden der Abseiten eine weitere Entwicklung gegen das westfälische Vorbild, und eine etwas spätere Bauzeit, als das Jahr 980, worein eine Weihe (des Ostbaues) fällt. Stifter des Benedictinerklosters ist Erzbischof Bruno, dessen Bruder Kaiser Otto, wie uns bekannt (I, 162), dem Weserkloster seine volle Huld zuwandte, und was die Geschichtschreiber schon nach andern Anlässen vermutheten, bestätigt also der Westbau, nämlich, dass St. Panthaleon eine Filiale von Corvei ist [98]).

---

[95]) Vgl. Schnaase a. O. IV, 395, 396.

[96]) Nach der Basen- und Capitellbildung sicher nicht vor dem Jahre 1000. Patrone: Petrus, Paulus und St. Stephanus. Otte a. O. II, 178. Hartmann a. O. II, 213 ff., Bl. 537. Ueber die dortigen Liegenschaften Corveis: H. Dürre a. O. 41 II, 108. — Die genannte Kölner Anlage ist unstreitig etwas älter (c. 960), als die Corveier, auch ein ganz anderes Bild, weil winziger und bedeutend kürzer, zumal da ihre östliche Arcadenreihe um 50, ihr (tiefster) Westtheil um 200 Jahre später hinzugefügt erscheinen.

[97]) Vgl. die form- und zeitverwandte (1001—1015) grossartige Anlage der Benignus-Kirche zu Dijon bei E. Henszlmann (mit Tafeln) in den Mittheil. der k. k. Central-Comm. (1868) XIII, S. LXV ff.

[98]) Auf Corvei als Mutterkloster deutet Höfer a. O. IX, 459, als Bauzeit wähnt

Im Ganzen hat der Aussenbau mehr Anklang gefunden, als der (innere) Chorbau: seine Gelasse und Glieder auch nur annähernd wiederzugeben, hinderten wohl zunächst das geringere Maass der Bedürfnisse und Mittel, und in der Folge der Umschlag in den Culturideen und in dem Formenkreise der Architektur oder vielmehr der inzwischen entstandenen Bauschulen.

Bevor wir den Auslauf des Corveier Baulebens verfolgen, geziemt es sich, einmal einen Rückblick auf seine Blüthezeit zu thun. Die Entstehungsgeschichte des Klosters, sein weitgreifender Beruf, seine verzweigten Beziehungen nach aussen, die Geschichtsquellen und der Vergleich seiner Bauleistungen mit jenen ringsher kargten nicht mit Hinweisen und Belegen dafür, wie von Corvei einst inmitten kunstarmer Landschaften unter schwerer, aber unablässiger Arbeit eine höhere Architektur ins Leben gerufen und mit den glorreichen Errungenschaften und besonders mit den vorbildlichen Formen des Westwerkes, worin sich die hehrsten liturgischen Zwecke sammelten, der Boden des Nordens, mochte er auch Anfangs widerstreben, beglückt und befruchtet ward. Der schöne Baum der Architektur breitete seine Aeste aus auf die weiten Saumlandschaften der Weser, deren Berge und Thäler, Gefilde, Marschen und Heidezonen, und in ihrem Schatten gediehen da und dort neue Bauschulen, um die Klostererbschaft zu verwerthen und zeitgemäss auszugestalten.

Nach dem Jahre 1000 nämlich trieb die Zeit verschiedenen Wandlungen und Fortschritten im Kunstbaue entgegen: Sachsen und Westfalen zerreissen das altgemeinsame Band des Volksthums und der Cultur: und wie längst zu Mainz unter Willigis († 1011) thun sich bischöfliche Bauschulen auf, dort zu Hildesheim, hier zu Paderborn. Wenn Erzbischof Herman von Bremen († 1035), wie ein zuverlässiger Zeuge [99]) versichert, die von Adalgar (909) herrührende Michaelskirche nebst dem Begräbnisse seiner Vorgänger niederriss, weil er nichts Vorfindliches schätzte, so heisst das mit anderen Worten: er wollte die Bauübung seiner Residenz auf eigene Beine stellen gegenüber den Formen und Meistern, die gerade noch wie in Adalgar's Tagen die Weser hinab regierten. Die Bauten zeigen, je weiter in der Zeit, um so mehr landschaftliche, um nicht zu sagen örtliche Charaktere. Sachsen behält vorzugsweise die lebendigen Umrisse der Kirchengebäude und geht verhältnissmässig früh auf Profanaufgaben (Schloss zu Goslar) aus; — es schuf allmählich eine so stolze und schöne Reihe von Denkmälern, die in gewissem Betrachte einzig dastehen. Neben den antikischen und romanischen Feingliedern wuchern unter den Händen der Steinhauer die üppigsten Ornamente und schon früh an den Stiftskirchen zu Quedlinburg, Magdeburg (Liebfrauenkirche) und Westergröningen [100]) in »anaglyphischer«, wohl gar roher Bildung breites Geblätt mit

den Anfang des 11. Jahrhunderts auch Kugler, Gesch. der Baukunst II, 314, 315. Anderer Ansicht in Bezug auf das Alter und die Einrichtung sind Dehio und v. Bezold a. O. S. 173, 175, deren Tafeln 43 u. 60 einen Grundriss der Kirche mit einem Längs- und Querschnitt des Westbaues geben.

[99]) Adam Brem. l. c. II, 66, I, 52, 54.

[100]) Kugler, Kleine Schriften I, 560, 598 oder III, 560. F. v. Quast in der Zeitschrift f. christl. Arch. u. Kunst I, 175.

»Triglyphen«, Ranken- und Bandverschlingungen und allerhand Gethier auf, als ob sich darin nunmehr die Geister der altnordischen und heidnischen Holzarchitektur- und Schnitzerei [101]) wieder entfesselten, welche sich bislang unter der klösterlichen Kunstleitung vor dem antiken Formencanon gedrückt hatten.

Demähnliches meldet sich in Westfalen nur vereinzelt im Schnitte von Gliederungen und Ornamenten [102]), hier leuchtet vielmehr der Aussenschmuck der altnordischen Bauweise in den Farben- und Steinzierden spätromanischer Gebäude zu Soest [103]) nach. Dem Ornamente ist das Gesims überlegen, selbst in den gereifteren Ausbildungen noch strenge gezeichnet und in der Gliederung gemässigt. Der ganze Baukörper trägt den Stempel der ernsten Einfachheit und ungezierter Kraft bis tief in die Gothik, und die Kirchengestalt durchläuft, besonders unter den Händen der Soester Bauleute, sonderbare Wandlungen im Rund- und Langbaue, bis am Ende die Hallenform die Basilika vom Mehrschiffe völlig ausschloss.

Von allen Landschaften, welchen die Culturgeschichte Dank und abermals Dank an das alte Corvei aufträgt, ertönt das hellste Loblied aus der nächsten Heimat. Die klösterliche Bauschule versetzt Westfalen in den Vordergrund der norddeutschen Kunstgeschichte, schenkt, ihrer Alterswürde angemessen, seiner Baugeschichte den ersten [104]) Steinmetzen mit Namen in dem Künstler (artifex) Godfried [105]) zum Jahre 1100 und spornt mit ihrem ruhmreichen Vorgange die heimatlichen Bauschulen, zunächst die Paderborner, ihrem Wirken mit neuen Plangedanken bis ins 13. Jahrhundert und ihrem Können bis in die Renaissance hinein auch jenseits der Landesgrenzen Ehre zu machen. Auch das strenge Gepräge der Architektur nahmen sie von der ehrwürdigen Mutterschule mit auf den Weg.

Corvei hat mit der Antike, deren Fahne anscheinend auch während der Normannenkriege flatterte, den nächsten und sichersten Weg zur Ausbildung und Verbreitung einer höheren Architektur betreten — es ist vorzugsweise der Träger und Verwalter des frühromanischen, noch in der Antike [106])

[101]) Vgl. A. Göller, Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888, S. 178, 213, 454.

[102]) Vgl. den Pfeiler der Krypta zu Essen bei F. v. Quast a. O. I, 11, 12, Fig. 5, 6, und Kugler, Baukunst II, 316, sowie die Sculpturen zu Vreden und Erwitte bei Lübke a. O. S. 64, 86.

[103]) W. Effmann in der Deutschen Bauzeitung 1887, Nr. 90.

[104]) Beinahe auch den ersten in der deutschen Baugeschichte. Vgl. Otte, K. A. A[5], II, 25.

[105]) Letzner a. O. Fol. 82b. Vita Meinwerci ed. Overham-Brower 1681 p. 366, 367, über die Abfassungszeit R. Wilmans in der Westf. Zeitschrift 34 I, 31. Godfried fertigte den grossen Denkstein der beiden Aebte heiligmässigen Wandels Ludolf (965—983) und Druthmar (1015—1046); die dort zum Jahre 1148 nachgewiesenen Baumeister Godfried und Anschelm (I, S. 164) waren schon ihren Namen nach Lothringer. Nächst Godfried folgt in der Baugeschichte des Landes 1122 Ericus als Meister der Klosterkirche zu Cappenberg. Th. Ilgen, in der Westfäl. Zeitschrift 46 I, 173, 187.

[106]) Vgl. Göller a. O. S. 212.

befangenen Stiles, den man daher auch den vorromanischen [107]) nennen könnte.

Ungefähr um die Mitte des 11. Jahrhunderts — es war der Anfang zu einer freien, volksthümlichen Stilbehandlung oder Umbildung gemacht, die Klosteraussaat unaufhaltsam in eine Baubewegung aufgeschlagen und in neuen Bauschulen gesichert — um diese Zeit, als zudem erschütternde Stürme das Kloster bedrohten — zog sich Corvei mehr und mehr von der Leitung und Uebung der Architektur zurück und überliess andern Stätten und Kräften das mühsam erworbene Kunstvermögen zu behüten und zu vermehren, von seinen Altwerken noch lange grössere oder feinere Formen und Gestalten zu erborgen, zeit- und ortsgemäss anzuwenden. Dafür hält es an der Aufgabe fest, Architektur und Kunst zu fördern und zu unterstützen, und zwar in dem gewaltigen Umfange, den die klösterlichen und kirchlichen Obliegenheiten, die weitgehenden Gerechtsame, Beziehungen und Besitzungen an die Hand gaben. Nun fallen oft die Burgen, womit letztere zu vertheidigen waren, an Zahl und Dringlichkeit ebenso schwer ins Gewicht, wie die Kloster- und Kirchenbauten, welche hüben und drüben gestiftet oder erneuert wurden.

Wie weit musste sich Corvei's Baugönnerschaft noch 1242 erstrecken, wenn der Erzbischof Conrad von Köln einen Aufruf zu Beiträgen für den Aufbau des eingeäscherten Klosters mit dem Lobspruche bekräftigte, dass auch Corvei den Hilflosen und Bedürftigen wiederholt seine milde Hand geöffnet habe [108]). Noch 1474 ward dem Kloster die verlassene Kirche auf dem Jacobsberge incorporirt, damit wieder für ihre Structur und Gebäulichkeiten gesorgt werde [109]).

Als wäre ihm das selbständige Bauhantiren eingeboren und der alte Kunstfaden nie gänzlich abgerissen, — eine gewisse Bauübung hängt Corvei noch im spätern Mittelalter an, und leicht kam dies, wie man erräth, zunächst dem Hauptkloster und den angegliederten Conventen zu statten. Wie gewisse Hofesgefälle der Kirchenfabrik, waren andere um 1200 einem besonderen Baumte überwiesen [110]), dem ein magister carpentariorum vorstand [111]). Von hier begegnen uns in Urkunden von 1273 und 1297 ein Bertholdus tymmermester

---

[107]) Fr. Mertens, Baukunst des christlichen Mittelalters 1850, S. 89, setzt den Anfang der romanischen Baukunst überhaupt in die Mitte des 11. Jahrhunderts. Vgl. Dehio und v. Bezold a. O. S. 150.

[108]) Cum igitur ecclesia Corb., que hactenus tanta religionis floruit preeminentia, ut exinde specialem meruerit prerogativam obtinere, et ex sua opulentia egentibus frequenter et indigentibus grata sit subsidia elargita ..... W. U.-B. IV, Nr. 319.

[109]) A. Bieling in der Westfäl. Zeitschrift XXIX, 123, 138.

[110]) ... pertinet ad auri-fabricam, reparationem capetorum et fenestrarum ecclesie (1299). Wigand, Corvei'scher Güterbesitz 1831, S. 168. — Quecunque vero comportaverint (fideles fraternitatis s. Viti Corbej.) in argento, ad decens ornamentum monasterii reservabunt. Notae Corbej. apud Jaffé l. c. I, 73.

[111]) Curia in Loten ... Magistro carpentariorum dantur ... VIII solidi, IIII or denariorum minus, ad emendos boves. Urk. bei Kindlinger a. O. II, S. 222.

und ein magister carpentariorum [112]), und ihre Verrichtungen beschränkten sich, falls unter carpentarius überhaupt ein Bauhandwerker zu verstehen ist [113]), vielleicht nicht einmal ausschliesslich auf Zimmerei.

Noch eine Bemerkung: Wenn sich, wie wir erkannt haben, von Corvei in der Frühzeit der hiesigen Kunst ein so voller Born lebendigen Baulebens nach allen Richtungen hin ergossen, wenn schon ein einziger Baurest, — das alte Westwerk — so zündend und formgebend auf die norddeutsche Bauentwicklung eingewirkt hat, so stimmen mit uns sicher alle Freunde der Geschichte und der Kunstgeschichte dem heissen Wunsch bei: möchten doch Nachgrabungen und schriftliche Funde uns weiteren Aufschluss über die alte Stiftsbasilika und die andern Kirchen und Heiligthümer verschaffen, welche Basilika und Westwerk gleichsam umringten! Welch ein Licht wird damit aufgehen auf die Anfänge und die Entwicklung der Kunstarchitektur weit über Westfalens und Sachsens Grenzen hinaus — und nicht minder auf ihre Grundformen und Gliederungen, wie auf die Ornamentik und die Stilzustände.

Immerhin glänzt die Corveier Bauschule und Bauleistung wie ein Juwel in der allgemeinen Culturgeschichte — wie ein Juwel, das dereinst, je mehr die Forschung die Geschichte Corvei's aufhellt, vielleicht nur noch einen bescheidenen Platz einnimmt neben den Edelsteinen, womit sich »dies Wunderwerk Sachsens«, »des ganzen Vaterlandes Zierde« durch die Pflege anderer Culturzweige geschmückt hat. Dass jene Forschung sich lohnen wird, geht nebenbei aus diesen kunstgeschichtlichen Erörterungen hervor.

---

[112]) H.-St. S. 439.

[113]) S. Brunner, Kunstgenossen der Klosterzelle 1863, I, 60.

Zwei Handzeichnungen Zeitblom's in Basel.

Von Dr. **M. Zucker.**

Unter den an Qualität sehr verschiedenen Blättern, welche in der Handzeichnungensammlung zu Erlangen Schongauer zugeschrieben werden, befindet sich neben anderen ein nach rechts gewendeter Kopf eines bärtigen Orientalen. Auf den genannten Meister verfiel man wohl desshalb, weil Köpfe, die freilich nur ganz im Allgemeinen ähnlich sind, sich mehrfach bei ihm finden, so z. B. auf der Jacobusschlacht und der grossen Kreuztragung. An seine Hand hätte man aber jedenfalls nicht denken sollen. Dass der Kopf an und für sich gut angelegt ist, wird man gern zugeben, aber damit steht die Leerheit des Gesichtsausdruckes und die empfindungslose, derbe Manier der Zeichnung doch in einem gar zu grellen Widerspruche.

Eine andre Vermutung hat Robert Vischer geäussert. In dem Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen Bd. VI »Neues über Strigel« p. 84 führt er unser Blatt unter den in Erlangen vorhandenen Zeichnungen auf, die er mit Strigel oder dessen Umgebung in Verbindung gebracht wissen möchte. Dasselbe verdient indess überhaupt keine weitere Beachtung. Inzwischen hat sich nämlich herausgestellt, dass dieser Kopf nur eine gegenseitige arg vergröberte Copie einer in Basel befindlichen, dort gleichfalls Schongauer zugeschriebenen Zeichnung ist (Baseler Sammlung vol. U 8, Nr. 82). Veröffentlicht hat dieses letztere Blatt in Holzschnittnachbildung nebst andern Schongauer'schen Zeichnungen aus Basel Eugen Müntz in der Zeitschrift »l'Art« Bd. 40, 1886, p. 73 ff. und 111 ff. [1]), wodurch ich auf das Baseler Blatt aufmerksam wurde. Das Original ist, wie eine mir gütigst zugesandte Photographie zeigt, eine Skizze von grosser Schönheit, und der französische Kunsthistoriker rühmt, freilich ohne bestimmte Gründe anführen zu können, sie sei »de la plus grande authenticité«, jedenfalls würde der charaktervolle, bei etwas geöffnetem Munde in gespanntester Aufmerksamkeit nach links blickende Kopf, den ein ebenso geschickt als geschmackvoll geschlungener Turban schmückt, dem Colmarer Meister alle Ehre machen, indess hat Schongauer denselben wohl ebenso wenig entworfen, als einen zweiten, ganz en face gezeichneten (vol. V 8, Nr. 81), von dem l. c. p. 112 gleichfalls eine Holzschnittnachbildung mitgetheilt ist. Nach meiner Meinung sprechen eine ganze Reihe von Gründen dafür, dass beide Blätter von Zeitblom herrühren.

Bei den von ihm besprochenen Arbeiten hat Müntz für Schongauer's Urheberschaft nur selten positive Anhaltspunkte geltend machen können. Meist sind es Gründe ziemlich allgemeiner Natur, die ins Feld geführt werden. Wir sind, heisst es (am angeführten Orte p. 73), angewiesen auf »conjectures plus ou moins vagues, plus ou moins téméraires, tirées de leur comparaison avec

---

[1]) Die dritte Abtheilung ist mir noch nicht zu Gesicht gekommen.

les estampes du maître. Si nous nous sommes décidé à publier les résultats de l'examen auquel nous avons soumis les dessins d'un certain nombre de collections, notamment ceux des Musées de Florence et de Bâle, c'est que ces dessins tranchent singulièrement sur les autres productions de la même école et de la même période. On est forcé de les attribuer à un artiste tout à fait supérieur et après avoir tenu compte de toutes les causes d'incertitude de toutes les chances d'erreur, nous croyons pouvoir affirmer que cet artiste et Martin Schoen. Il se trouve bien dans le nombre quelques pièces qui peuvent provenir de la main d'un bon élève, par exemple d'un des frères de l'artiste, aussi bien que de la sienne propre. Mais, en thèse générale, le doute n'est pas possible.« In einigen Fällen kommt freilich ein oder das andre Moment hinzu, das eine bestimmtere Zuweisung gestattet, wo dies aber, und dies trifft bei den beiden Blättern zu, nicht der Fall ist, da wird das Urtheil immer mehr oder weniger schwankend ausfallen müssen. Es bleibt also freier Spielraum, wenn Zweifel sich aufdrängen oder Anhaltspunkte nach einer andern Seite hin sich ergeben; die hervorstechenden Eigenschaften aber, die besonders die erstere der beiden oben genannten Arbeiten auszeichnen, werden gerade einem in vieler Hinsicht so vorzüglichen Meister jener Zeit wie Zeitblom gegenüber gewiss keine Instanz gegen eine Umtaufe sein, die Frage ist nur, was an positiven Gründen vorgebracht werden kann.

Den ersten Anstoss, an ihn zu denken, gab mir der turbantragende Kopf auf einem seiner Augsburger Bilder, welche die Legende des heiligen Valentin darstellen. Es ist der Kopf des Orientalen, der bei der Vorführung des Heiligen zu äusserst links im Bilde zu sehen ist. Hier überraschte mich, als ich die Baseler Zeichnung kennen lernte, ein unverkennbarer Anklang, und dieser Eindruck wurde wesentlich sicherer, als ich die Schongauer'schen Stiche, soweit ich dieselben vergleichen konnte, auf ähnliche Köpfe hin durchgieng. Wer die Probe macht, wird zugeben müssen, dass der Baseler Kopf jenem Zeitblom'schen ungleich näher steht, als irgend einem, der bei Schongauer anzutreffen ist. Bei letzterem geht jene Aehnlichkeit nicht über eine ganz allgemeine Verwandtschaft hinaus, die in dem beabsichtigten orientalischen Typus und der Verwendung eines Turbans zur Kopfbedeckung begründet ist, bei Zeitblom dagegen treffen wir auf weitere bezeichnende Merkmale enger Zusammengehörigkeit. Zunächst ist der Turban sehr charakteristisch. Müntz hebt die Schönheit desselben bei der Baseler Zeichnung gebührend hervor: »Il y a une science profonde rien que dans l'arrangement du turban.« Die feine Empfindung Zeitblom's für reine Linien im Faltenwurf ist aber allbekannt, und man sehe sich nun einmal den Turban des auf dem Augsburger Bild uns hier angehenden Orientalen daraufhin näher an. Die fremdartige Kopfbedeckung ist in diesem Falle in einfacher geschmackvoller Weise aus einem verhältnissmässig breiten Tuche um einen festen, runden Kern mit entsprechend straff angezogenen Falten geschlungen, ganz so wie wir es bei Zeitblom nach seiner sonstigen Linienführung in den Gewändern erwarten dürfen [2]. Die Verwandt-

[2]) Der noch mehrfach auf den Augsburger Bildern vorkommende Turban ist immer in der gleichen charakteristischen Weise gebildet.

schaft mit dem Turban der Zeichnung springt in die Augen, nur ist derselbe auf letzterer mit etwas freierer Hand entworfen. Das Bemerkenswerthe dieser Zeitblom'schen Behandlung tritt dann ganz besonders bestimmt hervor, wenn wir wiederum Schongauer'sche Stiche vergleichen und wahrnehmen, dass dieser Meister, seinem unruhigeren Faltenwurf entsprechend, den Turban meist aus einem in schmale Falten gelegten, reich und unruhig sich verschlingenden Tuche bildet. Wem von beiden Meistern der Baseler Kopf in dem besprochenen Punkte näher steht, wird also nicht zweifelhaft sein. Der Annäherung von dieser Seite entspricht aber auch für die Auffassung des Kopfes selbst eine überraschende innere Verwandtschaft mit Zeitblom'scher Kunstweise. Das etwas magere Gesicht mit dem dürftigen Barte verräth in wünschenswerthester Weise den schlichten Naturalismus Zeitblom's, der ebenso wenig idealisirt, wie karikirt, wie Janitschek in seiner Geschichte der deutschen Malerei p. 264 treffend bemerkt. Es offenbart sich hier ein so unbefangenes Eingehen auf die Natur, wie wir es bei Schongauer wohl kaum voraussetzen dürfen; man vergleiche nur, um sich dies recht deutlich zu machen, z. B. den Kopf des reitenden Orientalen auf der grossen Kreuztragung. Nicht minder echt Zeitblomisch ist ferner die concentrirte Aufmerksamkeit dieses, bei augenscheinlich sonst ruhig gedachter Körperhaltung, scharf beobachtenden Orientalen, ein Punkt, in welchem der Kopf des Augsburger Bildes in schlagendster Weise mit der Zeichnung übereinstimmt, und diesem mehrfachen innern Zusammentreffen fehlt nicht der Stempel der Zeitblomisch »stark entwickelten Nase und des kräftigen Mundes mit vorstehender Unterlippe« (Janitschek l. c.). Zum Schlusse halten wir noch einmal die Zeichnung und den Kopf des Bildes neben einander. Wir dürfen die erstere nicht als eine directe Studie für das Bild ansehen, der Kopf ist dort ganz ins Profil gestellt, während die Handzeichnung Dreiviertelstellung aufweist; auch soll nicht verschwiegen werden, dass auf dem Bilde neben der schärfer hervortretenden Magerkeit im Gesichte namentlich die Nase in dem schmalen Rücken doch noch anders gebildet ist, als das skizzirende Blatt dieselbe zeigt. Wenn wir dagegen den Typus im Allgemeinen, sowie in Bezug auf gewisse bezeichnende Einzelheiten uns ansehen und die Art ins Auge fassen, wie Zeitblom der Natur gegenüber zu stehen pflegte, und wie er seine Charaktere seelisch belebte, so werden wir sagen müssen, dass die Verwandtschaft der beiden Köpfe so gross ist, als sie überhaupt sein kann, wenn eine Handzeichnung und ein Bild nicht unmittelbar zusammen gehören.

Nicht minder bestimmt scheint mir das zweite, oben bezeichnete Blatt, das übrigens auch Müntz nur mit Vorbehalt Schongauer zuspricht, Zeitblom'schen Ursprung zu verrathen. Zunächst dürfte es sich als mit der andern Zeichnung zusammengehörig schon durch die nicht zu verkennende Gleichheit in Behandlung des Turbans erweisen. Ferner enthält die unbefangene, völlig porträtartig gehaltene Wiedergabe dieses behäbigen Gesichtes gleichfalls nichts, was nicht Zeitblom ganz entspräche, während für Schongauer diese Zeichnung einen neuen Zug ergeben würde, wie auch Müntz bemerkt. Einen so ausgesprochenen Porträtcharakter trägt keinen Kopf seiner Werke. Zu allem diesem gesellt sich aber diesmal eine noch auffallendere Aehnlichkeit der Gesichtsbildung

und des in die Züge gelegten Ausdruckes mit dem auf der gleichen Bildtafel Zeitblom's zu äusserst rechts sich findenden Kopfe, nur ist letzterer etwas ins Profil gerückt, was ihm natürlich ein leise verändertes Ansehen geben musste. Dabei ist nicht zu vergessen, dass auf dem Gemälde, wie es scheint, kein streng durchgeführtes Porträt beabsichtigt war. Der Künstler konnte dies schon desshalb nicht wollen, weil er ganz verwandte Züge auf derselben Tafel noch einmal bringt. Es geschah dies bei dem durch den Kopf des hl. Valentin zur Hälfte verdeckten unbärtigen Gesicht en face. Wenn man dazu noch die veränderte Kopfbedeckung in Anschlag bringt, die, auf der Bildtafel kapuzenartig gestaltet, im Gegensatz zu dem Turban der Zeichnung den Kopf auch längs der Wangen einrahmt, so scheint mir eine möglichst grosse Aehnlichkeit übrig zu bleiben. Die Bildung des glattrasirten fleischigen Gesichtes mit stark entwickeltem Doppelkinne und reichlich hoher Oberlippe ist ganz dieselbe wie auf der Handzeichnung, und auch einen völlig verwandten seelischen Ausdruck finden wir wieder. Die Gerichtsscene hat die behäbige, selbstzufriedene Ruhe der Züge nicht im Geringsten aus dem Gleichgewicht gebracht. Nach meiner Meinung kann über die Aehnlichkeit der beiderseitigen Physiognomien kein ernstlicher Zweifel obwalten, auch wird man nicht etwa einwenden wollen, dass wir es hier mit einem Gesicht von conventionellem, vielfach vorkommendem Typus zu thun hätten. Einen sehr bestimmten Anklang an diese Züge finden wir ferner, wie schon erwähnt, noch ein zweites Mal auf derselben Tafel, selbst eine ganz ähnliche Gemüthsverfassung ist dort wahrzunehmen. Wir sind also gewiss berechtigt, die unzweifelhaft der gleichen Epoche angehörende Zeichnung mit dem Bilde in Verbindung zu bringen und sie somit dem Ulmer Meister zuzuweisen. Wenn Müntz schreibt: Figure compassée d'un travail plutôt pénible que large et franc, so stimmt diese Charakterisirung, die freilich nach dem Holzschnitte nicht genügend controlirt werden kann, gleichfalls aufs Beste zu der sorgfältigen Weise Zeitblom's.

Für die technische Behandlung sei erwähnt, dass sich kein Merkmal vorfindet, das an die Hand eines Kupferstechers zu denken nöthigt.

Müntz bemerkt ferner, dass der gleiche Kopf, etwas ins Profil gerückt, im Besitz von Professor Oehri sei, sowie dass ein Kopf der ehemaligen Sammlung Didot Nr. 41 eine gewisse Aehnlichkeit mit dem der Baseler Sammlung aufweise. Ob die erstere Zeichnung etwa die unmittelbare Studie für den etwas ins Profil gestellten Kopf des Bildes ist, lässt sich natürlich nicht aus der Ferne entscheiden, und ebenso wenig, ob wir in dem von Müntz als Pen dant erwähnten weiblichen Kopf (vol. U, 8, Nr. 90) ein weiteres Zeitblom'sches Blatt besitzen. Ich bin überhaupt gegenwärtig nicht in der Lage, die Sache eingehender zu verfolgen. Handzeichnungen, die zum Vergleich herangezogen werden könnten, sind mir nicht bekannt geworden, auch der Braun'sche Katalog führt kein solches Blatt auf. Sollte aber obige Ausführung Zustimmung finden, so könnte damit der Anstoss zu einer erneuten Musterung, namentlich Schongauer'scher Zeichnungen gegeben sein, ob sich nicht vielleicht noch manches andere, hierher gehörige Stück darunter findet.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Londoner Ausstellungen (Februar 1889).

Die 20. Ausstellung der Akademie bot ein recht buntes, zugleich aber sehr interessantes Bild. Ueber ein Dutzend Rembrandt's, darunter namentlich ganz ausgezeichnete Porträts; ein Dutzend Watteau's, zum Theil von den feinsten und liebenswürdigsten; Lancret, Greuze, einige ausgewählte holländische Genrebilder, Claude Lorrain's; die englische Kunst in ihren drei Hauptperioden, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts, der des zweiten Viertels unseres Jahrhunderts und endlich der der Neuzeit — es handelte sich dabei um die Werke des früh verstorbenen Bildnissmalers Frank Holl — vertreten. Endlich eine Reihe gewählter Turner'scher Aquarelle.

Sowohl zu den Rembrandt's wie zu den Watteau's hatte die herrliche und unerschöpfliche Sammlung des Sir Richard Wallace das Meiste beigesteuert. Die Königin hatte wieder einige ihrer Rembrandt's aus dem Buckingham-Palast hergeliehen. Einige der gewähltesten Stücke, namentlich der holländischen Schule, entstammten der Galerie des Earl of Northbrook. Die englische Kunst der dreissiger und vierziger Jahre war durch die Sammlung des Herrn T. Horrocks Miller vertreten, der gerade damals zu sammeln aufgehört zu haben scheint, als Herr Schwabe, der Stifter der englischen Sammlung der Hamburger Kunsthalle, zu sammeln begann. Unter den Aquarellen Turner's war namentlich die Folge von 51 Rheinlandschaften, die er an Ort und Stelle — wie es heisst in drei Wochen — aufgenommen, und die sich im Besitz des Herrn Fawkes befinden, bemerkenswerth.

Die Rembrandt's waren die folgenden, um mit der Sammlung des Sir Richard Wallace zu beginnen: der barmherzige Samariter, ein feines Bildchen der Frühzeit, von 1631 oder 32, das mit der Radierung durchaus übereinstimmt, mit der Ausnahme, dass es gegenseitig ist und der Hund, der wahrscheinlich erst mit dem Vordergrund von einem Schüler hinzugefügt worden ist, noch fehlt. Das Licht ist, wie gewöhnlich in diesen frühen Bildern, stark concentrirt und zwar auf den Verwundeten und das weisse Pferd. — Der Neger mit dem Bogen in der Hand (the black archer), Halbfigur in Oval,

aus der Zeit kurz vor der Nachtwache. — Zwei Selbstbildnisse aus der Mitte der dreissiger Jahre. — Der Bürgermeister Pellicorne mit seinem Sohn und des Bürgermeisters Frau mit dem Töchterchen, Gegenstücke von ca. 1632, aus der Zeit, da er sich eben in Amsterdam niedergelassen, mit dem damaligen Modemaler Thomas de Keijser in Bezug auf die Plastik der Gestalten rivalisirte, daher auch in den Schatten, namentlich der Eltern, zu hart, während die Kinder mit silbrigem Ton gemalt und fein abgestimmt sind. Sowohl die starren, von Ordnung und Besitzesstolz zeugenden Mienen der Eltern wie die kraftlosen der so früh schon zur Werthschätzung des Geldes herangezogenen Kinder bekunden übrigens, dass die Aufgaben, die sich dem jungen Maler boten, nicht gerade immer sympathische waren. — Das Bildniss eines ca. 15jährigen Jünglings in rother Kappe, von ca. 1655, wahrscheinlich das seines Sohnes Titus, wenigstens ist es dieselbe Persönlichkeit, die in der Radierung so benannt wird [1]). — Das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge, grosse Composition von innigster, lebendigster Charakteristik, aus den fünfziger Jahren, in der Malerei ruhig und sehr vollendet. — Die Landschaft mit dem vom Wasser umgebenen Schloss, breit und flüssig in fahl bräunlichem Ton gemalt, nur der Mittelgrund in hellem Licht, das zwischen Gewitterwolken durchbricht. — Die prächtige Alte im Lehnstuhl, eine saubere wohlhabende Bürgersfrau, die mit Unrecht Rembrandt's Mutter genannt wird, muss ihm überhaupt trotz der schönen Inschrift und dem passend gewählten Datum 1632 abgesprochen werden, da die Malerei für ihn zu hart, die Färbung z. B. bei der Carnation in dem Nebeneinander von bläulichen Schatten und lebhaftem Roth der Halbtöne zu wenig harmonisch ist. Es handelt sich um einen anderen Rivalen, der gleichfalls dem Th. de Keijser nahe steht [2]). — Das kleine Selbstbildniss auf Kupfer ist dagegen nur eine geschickte Nachahmung.

Aus dem Buckingham-Palast konnte man hier die zauberhafte Dame mit dem Fächer, in blond-röthlichem Haar und mit leicht gerötheten Wangen, bewundern, diese von durchaus lionardeskem Geist durchwehte Verherrlichung des Ewig-Weiblichen; dann das grosse lebendige Bild des Schiffsbaumeisters, dem seine Frau einen Brief hereinreicht [3]); während das Selbstbildniss mit der sich schmückenden Saskia, der sogen. Bürgermeister Pancraz, wegen der Flauheit im Ausdruck wie in der Behandlung der weiten Gewandmassen, einschliesslich ihrer Färbung, den Gedanken nicht zurückzudrängen vermochte, dass hier eine Arbeit von anderer Hand vorliege, ganz abgesehen von der in jeder Hinsicht ungewöhnlichen Bezeichnung: Rembrant || fecit [4]).

---

[1]) A. Bredius (Separat-Abdruck eines Aufsatzes über diese Ausstellung im Nederlandsche Spectator 1889, Nr. 17) nennt 1656, da derselbe Jüngling auf einem von 1655 datirten Bilde der Sammlung R. Kann in Paris noch etwas jünger erscheine.

[2]) Nach Bredius Jacob Backer.

[3]) Bredius liest auf der Adresse den Namen: Joan Vij . . . .

[4]) Bredius, der die Inschrift für falsch erklärt, hält jedoch, gleich Bode, das Bild auch nach erneuter Besichtigung in dem günstigsten Licht der Ausstellung für sicher echt. — Wenn trotzdem der obige Zweifel ausgesprochen worden ist, so geschah das, weil hier ein Compromiss unmöglich erschien.

Von überwältigender Macht war das überlebensgrosse Selbstbildniss von 1658, ein Kniestück, im Besitz des Earl of Ilchester; hier sitzt der Künstler, ganz von vorn gesehen, in weitem faltigen gelben Rock, um den Leib ein rothes Tuch gegürtet, um die Schultern einen Mantel gelegt, mit sehr breitem schwarzem Hut, in der Hand einen langen knorrigen Stab haltend (es scheint das als Judentracht bezeichnet werden zu können), in seinem Sessel, nicht bloss durch die Grössenverhältnisse, sondern namentlich auch durch den tiefen Ernst, der aus seinem durchbohrenden Blick spricht, weit über die gewöhnlichen menschlichen Verhältnisse hinauswachsend; ein Fürst der Menschheit ist hier vor uns und doch ohne jegliche Pose. — In der gleichen Tracht erscheint ein sitzender alter Jude, aus derselben Zeit, kleines breit und leuchtend gemaltes Bild im Besitz von Hrn. Humphry Ward. — Eine kleine, aber an Lichteffecten sehr reiche Landschaft, mit einer Brücke im Vordergrund und einer Stadt in der Ferne, stammte aus dem Besitz des Earl of Northbrook [5]).

Sir R. Wallace hatte noch eine Bauernstube, bezeichnet L (aus E gemacht) Boursse 1656, sowie zwei Aart van der Neers von ganz ungewöhnlicher Qualität beigesteuert, Bilder aus dessen früherer Zeit, farbig nicht bloss, sondern auch äusserst lebhaft in der Schilderung des Natur- und Menschenlebens, Schlittschuhläufer bei Sonnenuntergang und Schneegestöber bei hereinbrechendem Abend.

Vom Earl of Northbrook stammten zwei schöne Steens, das Selbstbildniss als Mandolinespieler und eine der bekannten Scenen, worin Aerzte den Kampf gegen die Liebespein blühender Mädchen aufnehmen (ein dritter Steen, das für den Meister äusserst charakteristische Tischgebet, gehörte dem Herzog von Rutland); — zwei A. Cuijps, Prinz Heinrich Friedrich bei der Belagerung von Breda, aus der mittleren Zeit, und die reiche Flusslandschaft in der Nähe von Dordrecht, unübertrefflich in der Darstellung der Wolken bei aufgehender Sonne (eine volkreiche Scene am Ufer eines Flusses, im Besitz des Earl of Wemyss, mit gefälschter Inschrift Cuijp's, stammte von einem nachahmenden Zeitgenossen [6]); — eine Marine von Van de Capelle; — das interessante Bildniss W. v. d. Velde's d. j. von Michael van Musscher; — einer der schönsten J. Ruisdaels aus dessen mittlerer Zeit, das Kornfeld auf sanft ansteigendem Hügelrücken; — und ein Metsu, der wohl als unübertrefflich zu bezeichnen ist: die Morgentoilette zweier Damen, zu denen ein junger Mann ins Zimmer zu dringen versucht; — auch zwei vorzügliche Claude Lorrains, deren einer deutlich den Einfluss Elsheimer's bekundet.

Die Einsendungen des Earl of Wemyss waren wenig glückliche. Von dem angeblichen Cuijp ist schon die Rede gewesen; das Wouwerman genannte Jagdbild stammte offenbar von anderer Hand [7]); der Hobbema und der Claude

---

[5]) Das Bildniss eines Mannes in Roth (Nr. 166, Mrs. Owen Roe) wird von Bode, dem Bredius voll beistimmt, für eine englische Arbeit in der Manier Rembrandt's erklärt.

[6]) Nach Bredius von Hendrik de Meyer.

[7]) Mommers (Bredius).

waren nachgedunkelt. — Aus dem Besitz des Hrn. S. H. Fraser bleibt noch die Guitarrespielerin von Codde, dem Dirk Hals zugeschrieben, zu erwähnen.

Rubens war durch das prächtige Bildniss des Grafen Arundel, aus dem Besitz des Earl of Warwick, vertreten, das ein bezeichnendes Beispiel für die Malweise des Meisters um 1630 bietet, wenngleich es nicht gerade durch Leichtigkeit und Flüssigkeit des Farbenauftrags sich auszeichnet, sondern eher einen etwas schweren, wie aus mühsamer Arbeit hervorgehenden Eindruck macht. — In dem schönen grossen Snyders, Bauersleute zu Markt gehend, im Besitz der Lady Ashburton sind die Figures sicher nicht von Rubens, sondern von Jordaens. — Die Hochzeit des Mars und der Venus (Hr. Colnaghi) war ein grosses, gutes, dekoratives Schulbild, unvollendet.

Je vorzüglicher die Watteaus auf dieser Ausstellung im Ganzen waren, um so mehr kann man sich wundern, dass gerade eines der Stücke, die nicht von Watteau waren, zugleich freilich das figurenreichste Bild dieser Abtheilung, als ein Hauptwerk des Meisters gepriesen wurde. Mag man auch zur Rettung der Accordée de Village, im Besitz des Hrn. Alfred von Rothschild, anführen, dass es ein Jugendbild, dass es verdorben sei: immer bleiben die Unbelebtheit der puppenhaften Gesichter und die Schwächlichkeit der Färbung Eigenschaften, welche den Namen des Künstlers ausschliessen und eher auf Pater weisen, wenn es sich hierbei nicht überhaupt um einen Namenlosen handelt. Das Paar bei der Fontaine, aus dem gleichen Besitz, war auch zu gering für Watteau; um so reizender waren dafür die fünf Kinder im Costüm italienischer Komödianten und das duftig und geistreich gemalte Bild der Serenade Pierrot's.

Der Earl of Northbrook hatte ein Cabinetstück von äusserster Vollendung hergegeben, ein kleines Maskeradenbild mit Figuren bis zum Knie; das Gegenstück dazu, von Sir R. Wallace, führte wohl das liebenswürdigste und verführerischste Frauenspersönchen vor, welches selbst einem Watteau je gelungen ist.

Ueberhaupt entfiel auch hier der Hauptantheil auf Sir R. Wallace. Hervorgehoben seien die drei grösseren Stücke: die beiden Landschaften, Gartengesellschaft und Jagdgesellschaft, die Gegenstücke bilden (von ersterer auch eine theilweise, feine eigenhändige Wiederholung), und die musizirende Gesellschaft auf der Terrasse; dann das duftig graziöse Bild von Harlekin und Kolombine, und die von Rubens beeinflusste Toilette, ein Oval. — Merkwürdig war nur, dass dabei die reich componirte Schäferscene im Park, ein Hochbild aus dem gleichen Besitz (Nr. 89), dem Watteau belassen wurde, da doch der ganz in der Nähe hängende Lancret (Nr. 87) deutlich genug zeigte, dass es sich auch hierbei um Letzteren handelt, freilich wohl um dessen schönstes Bild. Man sieht hier deutlich, wie vollständig sich Lancret in den Geist seines Meisters eingelebt hat; aber abgesehen davon, dass es sich bei ihm eben um Anempfindung handelt, unterscheidet er sich auch durch die geringere Energie des Temperaments von Watteau. Ihm fehlt der Geist der Kühnheit, seine Farbe ist etwas matter und namentlich charakterloser, an Plastik und Bestimmtheit der Zeichnung erreicht er den Meister nicht. Die scharfen inneren

Gesichtstheile, die lebendig bewegten Finger, alle die geistreichen Drücker, die Leben geben, fehlen ihm; die Gewandfalten und ebenso auch das Laubwerk sind bei ihm allgemeiner behandelt. — Die Mehrzahl der übrigen Bilder gehörte schon seiner späteren Zeit an.

Bei der Besprechung der älteren englichen Maler empfiehlt es sich, die gleichzeitige Ausstellung der Grosvenor-Galerie, die der englischen Kunst von 1737 bis 1837 gewidmet war, mit in Betracht zu ziehen (A. = Royal Academy, G. = Grosvenor Gallery). — Von Hogarth war endlich einmal wieder ein echtes Bild zu sehen, das von seinem technischen Können einen günstigen Begriff beibringt, The Beggars' Opera (G. 9, John Murray). — Zahlreiche Reynold's, darunter das Porträt von Lawrence Sterne (G. 65, Marquis of Lansdowne) und eine Landschaft mit Genrefiguren: Crossing the Brook (G. 57); von Gainsborough neben einigen Bildnissen in ganzer Figur zwei poetische grosse Landschaften (A. 175 und 179, Herzog von Rutland) und namentlich die anmuthige Schilderung des Spaziergangs auf dem Mall in St. James Park, eine Schaar junger Damen in hellen bauschigen Gewändern, lebhaft einherschreitend (G. 4, Sir John Neeld); Landschaften von Wilson, Crome, Turner (von Letzterem Pope's Villa, G. 54), sehr wirkungsvolle von George Vincent († 1831), so seine Ansicht des Hospitals von Greenwich (G. 16). Als weniger bekannte Bildnissmaler seien noch erwähnt: Francis Cotes, Dame in Rosakleid im Garten sitzend, lebensgrosses Kniestück (A. 146), und Henry Walton († 1795 ?): Dame auf der Couchette, kleines duftig gemaltes Bild (G. 12).

George Romnay scheint jetzt in England wieder stark in Aufnahme zu kommen, wie aus der grossen Zahl der ausgestellten Bildnisse, namentlich Damenbildnisse, unter denen sich auch die malerisch costümirte Lady Hamilton aus dem Besitz des Hrn. A. v. Rothschild (A. 172) befindet, geschlossen werden kann. Dasselbe ist und zwar mit grösserem Recht in Bezug auf George Morland der Fall, der die Gesundheit und Frische des englischen Landlebens in liebenswürdigster Weise zu verklären wusste (A happy family, G. 87), — Ausserdem enthielt noch die Grosvenor-Ausstellung eine farbenprächtige Skizze Bonington's zum Quentin Durward, Wilkie's berühmte Dorfhochzeit aus dem Besitz der Königin und eine reiche Sammlung von Studien Constable's, von Mitgliedern der Familie des Künstlers ausgestellt.

Die Sammlung des Hrn. Horrocks Miller, die in der K. Academy als Ganzes ausgestellt war, enthält neben guten Bildern von C. R. Leslie (Sir Roger de Coverly in church), Egg (der Besuch beim Gefangenen), Etty (badendes Mädchen) und Dyce (Jacob und Rahel, von 1857, im Wesentlichen mit dem Bilde der Schwabe'schen Stiftung in Hamburg übereinstimmend, doch nur Kniestück und in der Landschaft etwas verändert), namentlich eine Reihe vorzüglicher Landschaften, von Bonington die Küste der Picardie, von Constable die Wassermühle und die Flusslandschaft bei Dedham, von 1822, von Turner die Scheldemündung und das grosse, die »Woge« benannte Bild, mit packendem Effect des die düsteren Wolken durchbrechenden Lichts. Als das

Hauptstück der Sammlung möchte ich John Linnel's Sandgrube (Kensington Gravel-pits) betrachten, ein Landschaftsbild, das durch Kraft und Wärme des Tons und meisterhafte Ausführung sich direct den besten Holländern anschliesst und in dem reichen Werk des Meisters einzig dasteht.

Gleichzeitig fand in den New-Galleries die an Reliquien reiche Stuart-Ausstellung statt, deren Glanzpunkt für den Kunsthistoriker ohne Frage die bisher nur wenig gekannten Altarflügel des Hugo van der Goes, aus dem der Königin gehörenden Schloss Holyrood in Edinburgh (bis 1848 im Besitz der Collegiate Church of the Holy Trinity ebendaselbst, bildeten [8]). In dem mustergültig gearbeiteten Katalog der Ausstellung werden diese vier Tafeln mit den $^{2}/_{3}$ lebensgrossen Bildnissen des knieenden Königs Jakob III. von Schottland (1453—88, hier nahezu 30jährig dargestellt) nebst seinem Sohn, dem nachmaligen Jakob IV. (geb. 1472, hier etwa 8jährig), der Königin Margarethe, des Geistlichen Sir Edward Bonkle (Vorsteher des Collegiums von 1462—96, hier als ein Vierziger dargestellt) und der Darstellung der heiligen Dreieinigkeit nur als possibly by v. d. Goes bezeichnet, während gerade in diesem Falle getrost erwartet werden kann, dass die directe Zuschreibung an den Meister auf keinerlei Widerspruch stossen wird. Als Entstehungszeit des Werkes lässt sich nach Maassgabe des Alters der Dargestellten mit ziemlicher Sicherheit ungefähr das Jahr 1480 angeben. Die Engel und der hl. Andreas erinnern besonders deutlich an die grosse Geburt Christi in S. Maria Novella zu Florenz; die Gesichter des Königspaares wirken dagegen fremdartig durch ihre Allgemeinheit und Unbeseeltheit; es ist, als seien sie hinterdrein berichtigt, also übermalt worden. Ueber den Verbleib des Mittelbildes ist nichts bekannt.

Die Tafeln enthalten die folgenden Darstellungen: a) rechter Aussenflügel: die hl. Dreieinigkeit. Gottvater, auf goldenem Thron sitzend, als ein Mann etwa im Alter Christi charakterisirt, mit kurzem Bart, ohne Krone, in rothem, grün gefüttertem Mantel über rothem Rock; Christus als vom Kreuz Abgenommener in seinem Schooss ruhend, ohne Dornenkrone, mit noch offenen Wundmalen an Händen und Füssen, aber bereits geschlossenen an der Seite, ist ergreifend schmerzvoll im Ausdruck, sein Körper sehr durchmodellirt; der hl. Geist in Gestalt der Taube schwebt in steiler Richtung herab; — b) linker Aussenflügel: Sir Edward Bonkle, der Besteller des Werkes, in der Kirche knieend, nebst zwei Engeln, von denen der eine ein weisses Gewand, grüne Schwingen und an der Stirn einen mit Edelsteinen besetzten Reif trägt, der andere ein Kleid von wechselnder Farbe und pfauenfarbige Flügel; — c) der König und hinter ihm sein Sohn in der Kirche knieend; der König in roth und goldenem Brokat, mit violettem, hermelinbesetztem Mantel und Hermelinkragen, unter einem rothen Baldachin; hinter ihm der hl. Andreas, in grünem Mantel über schwarzem Rock, eine schön gearbeitete

---

[8]) Zwei dieser Tafeln in Pinkertons Iconographia Scotica (1797) gestochen. — Eine (mit der Königin und St. Georg) in Shaws Dresses and Decorations, Bd. II.

Krone über seinem Haupt haltend; der Prinz im Purpurmantel und Hermelinkragen; — d) die Königin Margarethe, eine geborene Prinzessin von Dänemark, unter einem grünen Baldachin knieend, mit dem hl. Georg, der auf ihrer Schleppe steht; die Königin trägt über einem dunkelblauen Kleid ein Leibchen von Roth- und Goldbrokat und darüber einen gleichfalls dunkelblauen hermelinbesetzten Mantel; das Haar ist durch ein perlenbesetztes Häubchen, auf welchem die Krone ruht, fast ganz verdeckt.

Von Holbein war nichts da: die ihm zugeschriebenen Bildnisse Jakob's IV. und seiner Gemahlin gehörten der englischen Schule an. Von Janet verdienen vier Zeichnungen im Besitz des Hrn. G. Howard, Magdalena die erste Gemahlin Jakob's V., und dreimal Franz II. von Frankreich darstellend, hervorgehoben zu werden. Vortreffliche Miniaturen von Hilliard, Oliver und weiterhin S. Cooper waren genugsam vertreten. Die Bildnisse Jakob's VI. waren als Versuche einer selbständigen englischen Kunst interessant: das Kenotaph, wo er mit der Familie Lenox am Grabe seines Vaters kniet (Nr. 46, aus Windsor), das Kinderbildniss mit dem Falken (Nr. 57), die volle Figur von G. Jamesone (Nr. 62, Marquis of Lothian). Von Karl I. gab es ein Knabenbild, von D. Mytens, dem Herzog von Portland gehörend; die zahlreichen übrigen Bildnisse des Königs rührten natürlich vorwiegend von van Dyck her.

Das Hauptinteresse erweckten die Bildnisse der Maria Stuart, deren gegen 20 vorhanden waren, in zehn oder mehr verschiedenen Typen. Eine Veröffentlichung darüber unter dem Titel: The Authentic Portraits of Mary, Queen of Scots, by George Scharf (John Murray), mit 12 ganzseitigen Illustrationen u. s. w. ist angekündigt. Hier mag nur als das künstlerisch vollendetste und wohl auch treueste Porträt die kleine Deckfarbenmalerei von Janet (212, die Königin) angeführt werden, womit die runde Miniatur (213, Gräfin Cholmeley), die Zeichnung Janet's aus dem Jahre 1552 (216, Hr. G. Howard) und die Miniatur von N. Hilliard (229, Lady Orde) zu vergleichen sind. Das Bildniss in sogen. »weisser Trauer«, aus Windsor, ehemals in Hamptoncourt, scheint nur eine Wiederholung nach Janet zu sein. Die übrigen »Typen« sind von F. Zucchero (34), P. Oudry 1758 (35) u. A. aufgestellt.

Die nachgelassenen Gebrauchsgegenstände verrathen durchaus, dass die Königin Geschmack und Sinn für Kunst besass. *W. v. Seidlitz.*

Frankfurt a. M. Dürerausstellung.

Das Freie Deutsche Hochstift hat in diesem Jahre eine Ausstellung von Holzschnitten und Kupferstichen Dürer's veranstaltet. Es war hierzu durch den glücklichen Umstand veranlasst, dass sich in Frankfurt eine ebenso sehr durch Vollständigkeit wie durch Schönheit der einzelnen Blätter ausgezeichnete Sammlung befindet, die den Dürerfreunden wohl bekannte H. A. Cornill-d'Orville-sche Sammlung. Der von dem Hochstift hergestellte, von Dr. H. Pallmann sehr sorgfältig verfasste Katalog [1]) gibt zunächst eine kurze Lebensbeschreibung des

[1]) Dürer. Ausstellung der Kupferstiche und Holzschnitte von Albrecht Dürer aus der H. A. Cornill-d'Orville'schen Sammlung zu Frankfurt a. M. Veranstaltet vom

Schöpfers der Sammlung. Cornill hat sich in der Kunstgeschichte speciell Frankfurts einen nicht unbedeutenden Platz erworben. Nachdem er selbst ein eifriger Kunstfreund und Sammler, besonders aber ein hervorragender Kenner auf dem Gebiete des Holzschnittes und des Kupferstiches geworden war, wurde er 1839 in die Administration des Städel'schen Kunstinstitutes gewählt, in jener Zeit, in welcher unter dem Directorium von Philipp Veit ein reges Streben für die Förderung der Sammlung und die Hebung der Kunstschule vorhanden war. Es waren die letzten Jahre, in welchen der Einfluss der neudeutschen Malerei maassgebend blieb: bald trat ein bedeutsamer Umschwung ein, als einerseits die Genremalerei, andrerseits die coloristische Richtung der belgischen Schule sich Bahn brachen. Kurz vorher und nur wenige Jahre vor dem Rücktritt Philipp Veit's gelang es Cornill, seinen Freund J. D. Passavant zum Inspector der Städel'schen Sammlung zu berufen, den Maler und Kunstschriftsteller, der in den zwanziger Jahren in Rom die Entscheidung für seine Lebensrichtung gewonnen hatte, als er mit dem an Cornelius und Overbeck sich anschliessenden Kreis von Künstlern aufs innigste verkehrte und schon damals deren Werke durch seine schriftstellerische Thätigkeit zu allgemeinerer Werthschätzung zu bringen suchte. Passavant ist es gewesen, der unter der Leitung von Cornill und später unterstützt von Gerhard Malss und dem trefflichen Restaurator und Custos der Kupferstichsammlung, Anton Brück, die werthvolle Kupferstichsammlung in die musterhafte Ordnung brachte, welche jeden Kunstfreund beim Besuche stets aufs neue wohlthuend berührt. Daneben arbeitete Cornill an seiner eigenen Sammlung unablässig weiter. Mit den bedeutendsten Kunsthändlern und Dürersammlern stand er in regstem Verkehr, und so gelang es ihm, eine grosse Zahl seltener und selten schöner Blätter während der langen Zeit seines Sammelns zu erwerben. In Paris hat er 1812 das erste Blatt gekauft, die damals noch für echt gehaltene hl. Barbara, und 1875 ist er im Alter von 86 Jahren gestorben. Das Freie Deutsche Hochstift hatte in pietätvoller Anerkennung seiner Verdienste das von dem Sohne Otto Cornill gemalte Bildniss in der Sammlung mit aufgehängt, um so jedem Besucher es zu ermöglichen, dem unermüdlichen Manne die huldigende Anerkennung und die dankbare Gesinnung darzubringen.

Um die reiche Sammlung unterzubringen — der Katalog umfasst 773 Nummern —, war der Ausstellungssaal in eine Reihe von Sonderräumen getheilt, welche die Möglichkeit gewährten, Gruppen zu bilden und die Blätter sachlich in der Weise zu ordnen, dass jeder Sonderraum seinen besonderen, vorherrschenden Charakter erhielt, welchem sich sodann verwandte Schöpfungen leicht anreihen konnten. Die Ausstellungen des Hochstiftes haben bisher den ganz bestimmten Plan verfolgt, von je einem Künstler ein möglichst allseitiges Bild seines Wirkens zu geben, damit er in seinem ganzen Wesen erkannt werden könnte. In diesem Sinne waren bisher Führich,

---

Freien deutschen Hochstifte Mai—Juni 1889. VIII u. 100 S. 8°. Der Katalog kann von der Canzlei des Freien deutschen Hochstifts oder durch den Buchhandel bezogen werden (M. 2. —).

Adrian Ludwig Richter, Schwind, Rethel zur Anschauung gebracht worden; so sollte es nun auch mit Dürer geschehen. Dem entsprechend musste der Rahmen etwas erweitert werden; nicht nur was auf sein Leben bezüglich war, musste herbeigezogen werden — auch seine malerischen Werke mussten wenigstens in Nachbildungen zur Anschauung gelangen, und ebenso musste durch Vertretung seiner Handzeichnungen ein Einblick in das Schaffen des Meisters geboten werden. Auch hierzu bot die Cornill-d'Orville'sche Sammlung reichliches Material. So konnte denn jene Anordnung getroffen werden, welche der auf S. VIII mitgetheilte Plan deutlich erkennen lässt. Ein Vorraum führte in die Lebensgeschichte des Künstlers ein, gab ein Hauptwerk seines Lehrers Wohlgemuth und schloss daran einige Hauptwerke von Dürer's Malerei. Der erste Sonderraum führte sofort die Meisterwerke des Kupferstiches aus den verschiedenen Zeiten vor und zeigte sodann die Apokalypse; der nächste Raum bot einzelner Blätter treffliche Drucke dieses Werkes vor dem Texte und im Anschluss daran grosse Holzschnitte, auf der anderen Wand aber das Marienleben und darunter die Kupferstiche, welche die Maria darstellen. Der folgende Raum war den vier Passionen gewidmet, die in solcher Zusammenstellung — die grüne Passion war in Nachbildung hinzugefügt — geradezu überwältigend wirkte. Dann folgten Blätter für wissenschaftliche Zwecke, Wappen, Kaiserbilder. Der fünfte Raum gab die auf Dürer fälschlich zurückgeführten Blätter. Im Schlussraum befand sich die selten reiche Büchersammlung, welche Dürer's eigene Schriften und solche Werke umfasst, für welche Dürer gearbeitet hat, sodann Photographien nach Bildern und Handzeichnungen. Auf der grossen Westwand entfaltete sich in vier Reihen über einander der grosse Triumphzug Kaiser Maximilian's, bei welchem die geringe Anzahl der von Dürer selbst herrührenden Blätter zu interessanten Vergleichen mit den Arbeiten Burgkmaier's anregten. Daran schlossen sich auf der Südwand noch Entwürfe Dürer's zum Triumphzug, grosse Wappen, grosse Kaiserbilder in Holzschnitt u. a., und endlich Dürer's Wappen, das seltene Blatt in vorzüglicher Erhaltung.

Ueber die Einzelheiten belehrt der Katalog, welcher bei jedem Blatt die genaueren litterarischen Nachweise gibt. Ein ganz besonders seltenes Blatt, vielleicht ein Unicum, gibt der Katalog in vorzüglichem Lichtdruck wieder, den Holzschnitt, welcher die »Schaustellung Christi« darstellt (N. 574), und von welchem die Sammlung auch die gefälschte Nachbildung besitzt (N. 384). Als Hauptblatt der Sammlung muss der wundervolle Abdruck des hl. Hieronymus am Weidenbaum vom Jahre 1512 betrachtet werden. Die Ausstellung fand einen aussergewöhnlich reichen Zuspruch. Sie wurde am 18. Mai durch einen Vortrag von Professor Valentin eingeleitet, welcher eine Charakteristik des Meisters gab und in den Plan der Ausstellung einführte: er wird in den Berichten des »Freien Deutschen Hochstiftes« erscheinen. Eröffnet wurde die Ausstellung am 19. Mai; sie dauerte bis zum 12. Juni. *V. V.*

Die Wandgemälde in der Burgcapelle zu Kappel-Rodeck in Baden.

Ueber dem an beiden Ufern der Acher gelegenen Dorfe Kappel erhebt sich die sagenreiche, aus dem 11. Jahrhundert stammende Burg Rodeck, deren Ruinen von ihrem jetzigen Besitzer Obergerichtsrath a. D. Schliephacke durch den verstorbenen Baurath Adalbert Kerler in Karlsruhe vor einigen Jahren im Renaissancestil sehr stattlich ausgebaut worden sind. Ursprünglich gehörte die Burg dem ausgestorbenen Geschlecht der Freiherren von Röder. Die Fundamente mögen weit zurück ins Mittelalter reichen, die dem Auge sichtbaren Mauern aber dürften wohl dem Ende der gothischen Bauweise, also einer Zeit angehören, in der auch die Pfarrkirche zu Kappel (Inschrift »1472« an der Sakristei) und die Pfarrkirche im nahen Waldulm (Inschrift »1484«, geweiht »1487«) ihre Entstehung gefunden haben. Auf Burg Rodeck hat sich zwischen dicken Mauern die Capelle, versehen mit tiefer Fensternische, erhalten, im Hauptgeschosse, etwa 8 Meter über dem Boden des Schlosshofes, gelegen. Die Fensternische besitzt heute noch ihre alten ursprünglichen Wandgemälde und zwar an den beiden Seitenwänden und der im Stichbogen geschlossenen Decke. An dieser Decke sehen wir die stark beschädigten Reste der Evangelistenzeichen: Engel, Löwe, Stier und Adler; die Mitte dürfte ehedem wohl das Bild von Christus gebildet haben. Vor oder innerhalb der Fensternische stand offenbar früher der Altar der Capelle, die Lage nach Osten lässt neben dem bezüglichen Gemäldeschmucke darauf schliessen. Nehmen wir dies Fenster als Altarnische an, so sehen wir auf der Wandfläche der Epistelseite den Tod der Mutter des Herrn dargestellt und zwar in der ganzen mittelalterlichen Auffassungsweise, es fehlen daher auch die zwölf Apostel nicht und nimmt St. Peter die Einsegnung der Madonna vor. Auch die Evangelienseite hatte vordem einen Gemäldeschmuck, doch ist dieser heute nur noch in schwachen Resten vorhanden, so dass es schwer fällt, den ehemaligen Gegenstand zu bestimmen. — Was nun die Art der Darstellung selbst betrifft, so sind es mit dunkler Farbe hergestellte kräftige Umrisse auf hellem Grunde und leicht angemalte verschiedenfarbige Gewänder bei den einzelnen Figuren. Gymnasialprofessor Ludwig Leutz hat in dem 1886 bei Bielefeld in Karlsruhe erschienenen Werk: »Die gothischen Wandgemälde in der Burgcapelle zu Zwingenberg am Neckar« die Abbildungen einer ausgemalten Capelle geliefert, welche der Mariä Himmelfahrt gewidmet und, wie urkundlich feststeht, durch den Wormser Weihbischof 1424 eingeweiht worden ist. In Zwingenberg haben wir dieselben tiefen Fensternischen, und da der ganze Raum noch wohl erhalten und den grössten Theil seines Gemäldeschmuckes besitzt, so dürfen wir wohl mit Recht in der ehemaligen Capelle der Burg Rodeck nicht nur eine ähnliche rechteckige gewölbte Räumlichkeit aus dem 15. Jahrhundert annehmen, sondern auch eine ursprüngliche Bemalung des Ganzen. Somit hätten wir im heutigen Grossherzogthum Baden nunmehr zwei ausgemalte Burgcapellen der vaterländischen Kunstgeschichte einzureihen.

Karlsruhe im Mai 1889. *Franz Jacob Schmitt.*

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1888—89.

I.

Italien. Nichts kann dem Referenten erfreulicher sein, als an der Spitze seines Jahresberichts über christliche Archäologie, deren Litteratur und deren Stand, Jahr für Jahr den glänzenden und theuern Namen Giovanni Battista de Rossi's zu nennen. Auch in dem abgelaufenen Jahre hat der verehrte Altmeister unserer Wissenschaft nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ weitaus das Bedeutendste geleistet: allen jüngern Forschern ein erhebendes Beispiel rastloser Thätigkeit und unvergleichlicher Hingebung an die Aufgabe seines Lebens.

Ein Bericht über de Rossi's Publicationen des Jahres 1888 hat selbstverständlich mit dem lange erwarteten, nun endlich, wenigstens in seiner ersten Hälfte erschienenen zweiten Theil der christlichen Inschriften Roms zu beginnen[1]. Ich kann nun freilich, entsprechend dem Charakter und den Absichten dieser nur das kunstgeschichtliche Moment verfolgenden Zeitschrift nicht also auf dieses Werk eingehen, wie ich es möchte und wie dessen Bedeutung für die christliche Epigraphik und Litteraturgeschichte es erheischte. Aber es muss wenigstens im Allgemeinen auf die Ergebnisse hingewiesen werden, welche diese neueste grossartige wissenschaftliche That de Rossi's — denn als solche ist sie unbedingt zu bezeichnen — auch für das Gebiet der altchristlichen und frühmittelalterlichen Kunst abwirft. In erster Linie ist es ja freilich die noch junge Wissenschaft der christlichen Epigraphik, welche, nachdem sie im ersten Bande der Inscriptiones geradezu neu begründet wurde, hier ihren weiteren Ausbau erfährt: in zweiter Linie ist durch diesen Band ein ganz neuer Zweig der christlichen Litteraturgeschichte geschaffen: unsere Kenntniss von der altchristlichen Poesie hat durch diese Ausgabe der Sammlungen von Epigrammen und Epitaphien der ersten Jahrhunderte einen höchst bedeutenden Zuwachs erhalten. Zum erstenmal gewinnen wir einen vollstän-

---

[1] De Rossi, Joannes Baptista, Inscriptiones christianae Vrbis Romae septimo saeculo antiquiores. Voluminis II, pars I. Romae ex officina libraria Phil. Cuggioni. Anno 1888. Folio.

digen Einblick in die Anthologien, welche die Poesie der altchristlichen Denkmäler dem Mittelalter überlieferten: tausend Fäden, welche die Empfindung und das geistige Leben der letztern mit dem Alterthum verknüpfen, werden hier blossgelegt. Für die Kunstgeschichte mögen die Grabschriften nur sehr untergeordnete Bedeutung haben: um so wichtiger sind die zahlreichen Inschriften der römischen und anderer Basiliken, die gerade den Hauptbestandtheil der Syllogae bilden. Wie manches lernen wir an der Hand dieser Inschriften für den Bau und namentlich die Inneneinrichtung der altchristlichen Kirchen! Und wie manches neue Licht fällt durch Vergleichung der Inschriften auf die Entstehung der Kunstwerke! Da wird z. B. die Verwendung der gleichen Inschrift auf römischen, ravennatischen und africanischen Denkmälern festgestellt; es erhebt sich die Frage, ob und inwieweit hier auch eine Abhängigkeit des Kunstwerks selbst anzunehmen ist. Von einzelnen Details erlaube ich mir hervorzuheben: die beträchtliche Reihe von Inschriften und monumentalen Maassangaben von S. Pietro im Vatican (p. 57, 78, 144, 199, 345); von S. Martin in Tours (p. 62), von Lerin (p. 70), aus dem Atrium von S. Paolo f. l. m. (p. 80); die Beschreibung eines Marienbildes in aedibus S. Gregorii (p. 109), die Illustration der Mailänder Denkmäler (p. 161), die Notiz über Erbauung einer Kirche durch Liutprand (p. 168), die Ausführungen über die Darstellungen im Tympanum (p. 168), über den bildnerischen Schmuck von J. Felix in Nola (p. 185); das Enchiridion de sacellis et altaribus Basilicae Vaticanae (p. 224); im Anhang dazu gibt de Rossi einen Grundriss der alten Peterskirche und ihrer Grotten (p. 228, 234); aus der Anthol. Salmas. eine Beschreibung aller Theile einer Kirche in Africa, wobei auch schon die Darstellung von Salomons Urtheil erwähnt und uns das bis dahin nur äusserst selten nachgewiesene Auftreten dieses Sujets in der altchristlichen Kunst bestätigt wird (vgl. Realencykl. d. christl. Alterth. II 714). Zu erwähnen wären weiter der Gemäldecyclus in Vercelli (p. 315), die Inschriften aus dem Paradies von S. Peter (p. 323), die für die gesammte Kunstgeschichte höchst werthvollen Nachrichten über die Reisen des Cyriacus von Ancona (p. 385), über den Pinienzapfen des Vaticans (p. 428; ich bemerke dazu, dass mir der karolingische Ursprung desselben, d. h. des jetzigen Gusses immer wahrscheinlicher wird); die Erörterung über die Ausstattung des Atriums von S. Peter (p. 429), die Aufzählung der Monumenta Urbana, welche durch Inschriften illustrirt sind (p. 477); die Notizen über Anbringung von Bildern der Todten auf dem Grab (p. 255, 296, 297 u. s. f.), über Giotto's Mosaik (p. 232), über Cyclen, welche zur Herstellung der monumentalen altchristlichen Bilderbibel heranzuziehen sind (s. Picturae im Index), über die Papstgräber im Vatican u. s. f. u. s. f. Das dem Bande beigegebene vortreffliche Realregister p. 505 ermöglicht es dem Archäologen, eine Menge anderer Beiträge zur Kunstgeschichte und Ikonographie zu finden.

Auch an jenem andern Hauptwerke de Rossi's, den »Musaici cristiani«, ist unterdessen rüstig weitergearbeitet worden. Es erschien Lieferung XVII bis XVIII, deren erstes Blatt das Deckengemälde des Oratoriums des hl. Johannes Evangelista im Baptisterium des Lateran wiedergibt. Nach dem Liber Ponti-

ficalis hat Papst Hilarus (461—468) in dieser Taufkirche drei Oratorien (die des hl. Joh. Baptist, Joh. Evangelist und des hl. Kreuzes) ausschmücken lassen. Von den Mosaiken dieser drei Capellen existiren nur mehr die des Oratoriums S. Joh. Evangelista. Sie wurden 1597 unter Clemens VIII restaurirt; publicirt sind sie (schlecht) durch Ciampini, Hübsch (Altchristl. Kirchen, Taf. XXVII [1]), Garrucci (Tav. 238), Rohault de Fleury, niemals genau. Die Decke dieser Capelle ist ein charakteristischer Beleg dafür, wie man im 5. Jahrhundert noch fortfuhr, auch in den Kirchen die Cubicula der Katakomben hinsichtlich ihres decorativen Schmuckes nachzubilden. Im Mittelpunkt sieht man das mit dem Nimbus gekrönte Lamm, umgeben von einer Blumenkrone, in deren Zusammensetzung wir die Andeutung der vier Jahreszeiten — bekanntlich eine Anspielung auf die Auferstehung — wiederfinden. Die Zwickel sind mit einer Decoration angefüllt, welche sich von der symbolischen Behandlung der Katakomben schon gänzlich entfernt: Guirlanden, Vögel mit Vasen, in den Ecken das Motiv von Medaillons mit Büchern: ein Ensemble, dessen sorgfältige und gefällige Ausführung auch Schnaase's Lob gefunden hat ([2]III, 194).

Viel wichtiger ist die uns hier zum erstenmal gebotene genügende Publication der berühmten Mosaiken von S. Costanza an der Via Nomentana. Man sah in der Renaissancezeit bekanntlich in diesem Bau einen Bacchustempel, wegen der hier dargestellten Vendemmia. So hat Giovanni Ruccellai 1450 diese Decoration als die herrlichste der Welt gepriesen: von dem ganzen kostbaren Schmuck blieb nur ein kleiner Theil übrig, als Cardinal Veralli 1620 das Mausoleum ‚restaurirte'; sein Name bleibt verdientermaassen dem der schlimmsten Vandalen zugesellt. Heutzutage ist man einig darin, den Bau Constantin's Zeiten zuzuschreiben, Niemand sieht mehr in ihm einen ursprünglichen Bacchustempel. De Rossi constatirt, dass der umliegende Hof schon seit der Anlage der ersten Coemeterien sub dio, seit Constantin's Tagen, als Friedhof diente, und zwar bis zum Ausgang des 6. Jahrhunderts. Er gibt dann, zum erstenmal, eine klare Geschichte des Ursprungs dieses Centralbaus, dessen früheste Erwähnung sich um 360 bei Ammianus Marcellinus (XXI 1, 5) findet: (Iulianus) Helenae coniugis defunctae suprema miserat Romam in suburbano viae Nomentanae condenda, ubi uxor quoque Galli quondam, soror eius, sepulta est Constantina. Diese Constantina, zuerst Annibalian's, dann des Caesar Gallus Gemahlin, war gleich Helena die Tochter Constantin's d. Gr. und starb 354 in Bithynien, von wo ihre Gebeine in das Suburbanum viae Nomentanae gebracht wurden. Eine weitere urkundliche Erwähnung geben die beiden Gedichte, welche denen des Prudentius in mehreren Hss. beigefügt sind, deren eines ein unzweifelhaftes Damasisches Original darstellt, welches im verflossenen Jahrhundert aufgefunden wurde und gegenwärtig am Fusse der grossen Treppe in S. Agnese angebracht ist (vgl. Bull. 1877, 18 f. Marangoni Acta s. Victorini p. 137 f. etc.). Das zweite Stück ist eine bei den Restaurationen des 5. und 6. Jahrhunderts verschwundene Inschrift der Apside: versus Constantinae Constantini filiae scripti in absida basilicae quam condidit in honorem S. Agnetis, beginnend: Constantina deum venerans Christoque dicata. Baronius hatte ein Bruchstück der Inschrift wiedergefunden.

Die spätere Legende der hl. Agnes lässt den Bau als Baptisterium an der Stelle entstehen, wo Constantia, Schwester Constantin's d. Gr. begraben war. Die Angaben des Liber Pontificalis über die von Constantin d. Gr. gewährten Gaben (lucerna aurea nixorum XII super fontem, pens. lib. XV) lassen keinen Zweifel an dem Vorhandensein des Taufbrunnens, welches neueste Ausgrabungen auch bestätigt haben. Um 354 aber war diese Taufkirche auch schon zugleich Grabstätte für die Töchter Constantin's, von denen zuerst Constantina, die eigentliche Stifterin der Rotunde, dann Helena (um 360) hier beigesetzt wurden. Ungewiss ist, ob die Angabe des Liber Pontificalis aufrecht zu erhalten ist, nach welcher Constantin's I, Schwester Constantia, die Gattin des Licinius, hier getauft wurde; da sie 329—330 starb, würde diese Annahme die Entstehung der Taufkirche in die Jahre 326—329 hinaufrücken. Spätere Legenden sprechen ausserdem von einer Tochter Constantin's d. Gr. Namens Constantia, welche hier als Jungfrau gelebt. Die Vita P. Liberii im Liber Pontificalis erwähnt zum Jahr 358, also 4 Jahre nach dem Tode Constantina's, eine Tochter des Kaisers als bei S. Agnese wohnend. De Rossi ist geneigt, hier einen Irrthum des Liber Pontificalis anzunehmen: die 358 bei S. Agnese wohnende Jungfrau war seiner Annahme gemäss eine Nichte des grossen Kaisers und Tochter der Stifterin Constantina aus ihrer Ehe mit Gallus. Später nahm das Mausoleum den Titel S. Constantiae an, so schon in Zeiten Innocenz' III; ja schon zu Zeiten Nikolaus' I, und in einem Pilgerbuch des 7. Jahrhunderts treffen wir diese Bezeichnung, nicht erst in den Tagen Alexander's IV, 1256, dessen Restauration man einen Theil der Mosaiken zuschreiben wollte. Ueber den Bestand dieser Mosaiken im 16. Jahrhundert hat bereits E. Müntz eingehende Untersuchungen angestellt, welche durch Armellini vervollständigt wurden. Es ergibt sich daraus die Verwandtschaft der Bilder mit denen von S. Pudenziana. Was die Hauptscenen der Decke anlangt, so sind die phantastischen Abbildungen Bartoli's und Ciampini's werthlos, seit Garrucci im Escurial die colorirte Zeichnung des Francesco d'Olanda entdeckt hat (Arte crist. IV 6—10). Eine andere, von Ficker reproducirte Zeichnung des Escurial ist noch älter als diese, vom Jahre 1491. Andere Skizzen des Renaissancezeitalters kommen hinzu, um die Herstellung dessen, was einst hier gewesen ist, zu ermöglichen. De Rossi beschäftigt sich hier vorwaltend nur mit dem gegenwärtig Erhaltenen. Den Mittelpunkt nahm eine scena di mare ein, wo inmitten von Seethieren u. s. f. das mystische Schiff einherfuhr; wir erfahren darüber und über die Umgebung Manches durch Ugonio, der das Denkmal 1594 beschrieb. Viele der von ihm angedeuteten Scenen bestehen nicht mehr: sie stellten biblische Wunder dar, deren Serie dem der Taufe vorangehenden exegetischen Unterricht entsprachen — das älteste Beispiel eines solchen Bildercyclus in einer Kirche. Die beiden Tafeln de Rossi's stellen nun dar, was — vielfach restaurirt — noch erhalten ist: die bekannte reizende Decoration, mit der Vendemmia, mit Delphinen u. s. f. Diese ganze Parthie verräth keinen christlichen Charakter: mit Müntz erkennt der Verfasser einen solchen nur dem Agnus Dei mit dem Pedum pastorale und der Mulctra zu. In den Büsten inmitten dieses decorativen Schmuckes wäre de Rossi geneigt, mit Nibby Porträts der beiden Prinzessinnen zu finden,

falls der weibliche Charakter der Köpfe festzustellen wäre. Die beiden Mosaiken der Seitenabsiden sind durch Ciampini (Tab. XXXII) und Garrucci (Tav. 207) bekannt, hier aber zum erstenmal farbig wiedergegeben. Die eine Scene stellt Christus dar, zwischen Petrus und Paulus, nicht, wie vielfach (auch bei mir, Realencyklop. II 423) angegeben wird, zwischen Philippus und Thomas. Die Hand Petri hält die Schriftrolle mit DOMINVS PACEM DAT; die Inschrift ist überarbeitet und lautete ursprünglich LEGEM DAT. Die zweite Scene ist sehr verschieden erklärt worden: man sah in ihr Christus bald mit Johannes Ev., bald mit Petrus, bald mit Moses (so Kondakoff). Letztere Interpretation — Moses das Gesetz empfangend — wird hier angenommen. Die Entstehung dieser beiden Bilder ist von den Einen ins 6., von Andern ins 7., selbst 13. Jahrhundert gesetzt; Müntz erklärt sie für Werke des constantinischen Zeitalters, die freilich stark überarbeitet sind; das ist auch die Ansicht de Rossi's. Er glaubt, dass die Bilder vielleicht um 354—360, gelegentlich der Beisetzung der beiden Prinzessinnen, geschaffen, durch Restaurationen aber allerdings sehr geschädigt wurden. Damit stimmt auch die Anwesenheit des Monogramms Christi zwischen den Sternen, welches auch auf einem Grab der julianischen Periode uns begegnet.

Die 4. Tafel reproducirt zwei Pavimente der Basilica Liberiana. Die Ausführung der Chromolithographien ist über jedes Lob erhaben, und macht der Verlagshandlung alle Ehre. Ich gehe von dieser herrlichen Publication zu der neuesten Schrift de Rossi's über, welche soeben ausgegeben wurde [2]). In der Nähe von Ain Beida, auf der Strasse nach Tebessa, stiess man vor etlichen Jahren auf die Ruinen eines kleinen basilikalen Gebäudes, ein Oblongum mit Abside, über welches das ‚Bulletin de Corresp. africaine' 1884, p. 314 zuerst berichtete. Später fand man in diesen Ruinen eine durch einen Stein verschlossene, ehemals offenbar von einem Holzkästchen umgebene silberne Kapsel, die de Rossi so glücklich war für das Museo cristiano des Vatican zu gewinnen, zu dessen werthvollsten Schätzen sie jetzt zählt. Das kleine Denkmal misst in der Länge 0,16, in der Breite 0,08, mit dem Deckel in der Höhe 0,10 Meter. Die Ränder sind von einem einfachen aber schön gearbeiteten Blattornament eingefasst. Der Bauch des Gefässes zeigt auf der einen Seite das Lamm Gottes mit dem gleichschenkligen Kreuz auf dem Rücken, zwischen je drei Lämmern; auf der andern Seite das Monogramm Christi ☧ über den vier Paradiesesströmen, an denen sich rechts (vom Beschauer) ein Hirsch, links eine Hindin laben. Die Thiere sind geschieden durch zwei Arcaturen, in denen man die Andeutung der beiden mystischen Städte Jerusalem und Bethlehem zu erkennen hat. Man hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Lämmer die dicken Schwänze der in Africa vorkommenden Schafrace aufweisen. Auf dem Deckel sieht man in Relief einen jungen bartlosen Heiligen, welcher über den Paradiesesströmen steht, über ihm ragt die Hand Gottes

---

[2]) De Rossi, G. B., La Capsella argentina Africana, offerta al Sommo Pontefice Leone XIII dall' Emmo sig. Card. Lavigerie, arcivescovo di Cartagine. Roma 1889. Folio. Mit 3 phototyp. Tafeln.

herab, er selbst trägt einen Kranz in den beiden Händen und ist mit einer langen Tunica und dem Pallium bekleidet. Neben ihm gewahrt man zwei Leuchter. Es ist sofort ersichtlich, wie hier, ganz einzigartig, der Martyr die Stelle einnimmt, welche auf den Mosaiken Christus, über dem Felsen mit den Paradiesesströmen, behauptet: auf der andern Seite der Kapsel sehen wir statt der Gestalt des Herrn sein einfaches Monogramm. Die Abhängigkeit des Werkes von den musivischen Malereien des 5. Jahrhunderts ist evident. Der Stil desselben lässt uns gleichfalls nur ans 5. Jahrhundert denken. Und so ist es nicht gar zu gewagt, wenn der Cardinal Lavigerie in dem Denkmal dasselbe Reliquiar erkennen will, dessen schon Augustin De civ. Dei XXII c. 8 und 11, 12 (memoriam martyris [Stephani] Lucillus episcopus populo praecedente atque sequente portabat . . . und: memoriam supradicti Martyris Possidius illo advenit episcopus, zusammenzuhalten mit der Aeusserung des Libr. de miraculis S. Stephani I 8, wo diese ,Memoria' ausdrücklich heisst capsella argentea reliquiarum manibus sacerdotis ad ecclesiam portata) gedenkt. Die in den Ruinen gefundene, von de Rossi p. 15 theilweise restituirte Inschrift gehört indess erst dem 6. Jahrhundert an. Der ganze Fund zählt zu den glänzendsten Erwerbungen der letzten Jahrzehnte und seine Publication ist ein wahres Cabinetsstück archäologischer Interpretation.

Doch damit erschöpfen sich de Rossi's Gaben nicht [3]). Wir werden einer andern Abhandlung des Meisters (über das Epitaph P. Hadrian's) in den französischen Mélanges begegnen. In den Schriften der R. Società di Storia patria — Corso pratico di Metodologia della Storia; Fasc. III — ist ein am 7. Juli 1888 gehaltener Vortrag abgedruckt, in welchem de Rossi selbst über den zweiten Band seiner ,Inscriptiones' Bericht erstattet. Weiter behandelt er im ,Bull. della Commissione archeologica di Roma,' Ser. III, 1888 eine auf dem altchristlichen Coemeterium sub dio bei der neu aufgedeckten Basilika des hl. Valentinus an der Via Flaminia gefundene Inschrift, welche einen Maximus praepositus de via Flabinia (für Flaminia) ergibt. Das Epitaph dürfte einem praepositus cursus publici der nachtheodosischen Zeit angehören. Es war von einem goldnen Enkolpion nebst Fibula ohne Symbole begleitet. Ueber die Basilika selbst hoffe ich im nächsten Jahre eingehender berichten zu können. Sie liegt etwa 1 Kilometer vor Porta del Popolo rechts von der Strasse und nicht weit von dem Hügel, der eine ebenfalls kürzlich erst erforschte Katakombe birgt.

Die Beamteten der vaticanischen Bibliothek haben Papst Leo XIII zu dessen Jubiläum ein aus Beiträgen derselben zusammengestelltes Album dedicirt [4]). Dasselbe ist im Buchhandel nicht erschienen und wird nur von dem Papste selbst verschenkt. Von Aufsätzen, welche die christliche Kunstgeschichte

---

[3]) Ich übergehe hier selbstverständlich Abhandlungen, welche nur der profanen Archäologie angehören, wie die lehrreiche Schrift über die ,Porticus triumphi' (Estr. dalle Notizie degli scavi del mese di nov. 1888), Rom. 1889. 4°.

[4]) Al Sommo Pontefice Leone XIII Omaggio giubilare della Biblioteca Vaticana. Roma, Tipogr. Poliglotta della S. C. di Propaganda fide. 1888. Gr.-Folio.

angehen, sind vorzüglich drei hervorzuheben: die Publication des kostbaren Emailtriptychons des Penicaud durch Stornaiolo, Stevenson's Abhandlung zur Topographie von Rom und de Rossi's Untersuchung über die Bibel des Ceolfrid. Vor etwa sechs Jahren gelangte das Museo cristiano des Vatican durch Geschenk Sr. Heiligkeit Leo's XIII. in Besitz eines emaillirten Triptychons aus dem 16. Jahrhundert, dessen mittlerer Theil in figurenreicher Anordnung den Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern, dessen Seitenstücke die Geisslung und Dornenkrönung vorstellen. Hr. Cosimo Stornaiolo, der an dieser Stelle schon manchesmal rühmlich erwähnt wurde, gegenwärtig Assistent de Rossi's in der Direction des genannten Museums, hat das Werk in einer trefflichen Abhandlung besprochen, welche zugleich eine Uebersicht über die Entwicklung der Emailkunst gibt. Er stellt fest, dass das Triptychon das Haupt der Limoger Schule, Nardon Penicaud, zum Schöpfer hat. Die beigegebene chromolithographische Tafel ist ein Meisterwerk dieses Reproductionsverfahrens und ein neuer Ehrentitel der Spithöver'schen Firma.

In dem zweiten der aufgeführten Aufsätze hat Enrico Stevenson einen werthvollen Beitrag zur Geschichte der Peterskirche und anderer Monumente geliefert, welche er namentlich durch Reproduction der unter Sixtus V in der vaticanischen Bibliothek entstandenen Fresken illustrirte; auch die Geschichte von Giotto's Navicella wird hier eingehend behandelt [5]).

Allen Theologen ist bekannt, welche Bedeutung die Bibelforschung dem in der Laurentiana verwahrten Codex Amiatinus, der ältesten Handschrift, welche die Bibelübersetzung des Hieronymus vollständig enthält, zuweist. Das Titelblatt zeigt nun in der Widmung offenbare Spuren einer Interpolation. Schon Bandini suchte den in Rasur stehenden Worten den ursprünglichen Text zu substituiren; jetzt ist das, bei erneuter Prüfung, de Rossi gelungen, und damit zugleich ein höchst wichtiges Resultat gewonnen worden [6]). Der Text der Dedication lautet:

Cenobium AD EXIMII MERITO
UENERABILE *salvatoris*
QUEMCAPUT ECCLESIAE
DEDICAT ALTA FIDES
Petrus Langobardorum
EXTREMIS DE FINIBUS ABBAS
DEVOTI AFFECTUS
PICNORA MITTI MEI
MEQUE MEOSQUE OPTANS
TANTI INTER GAUDIA PATRIS
IN CAELIS MEMOREM
SEMPER HABERE LOCUM.

---

[5]) Stevenson, Enr., Topografia e Monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana. Ib.

[6]) De Rossi, La Bibbia offerta da Ceolfrido abbate al sepolcro di s. Pietro etc. Roma 1888 (nicht im Buchhandel). Fol.

Die in Cursive gedruckten Worte stehen in Rasur und sind offenbar Interpolationen. Auf den ursprünglichen Text führte zunächst die Erwägung, dass *extremis de finibus abbas* im Munde eines Langobarden keinen Sinn hat: man kann in der That nur an die britischen Inseln denken. De Rossi combinirte also aus einer Notiz bei Beda Venerabilis (Vita de abbat. ed Migne, Patrol. lat. XCIV 725 etc.), dass wir es hier mit dem von Abt Ceolfrid von Wearmouth in Northumberland, bezw. dessen Mönchen 716 aus England nach Rom gebrachten grossen Bibelcodex zu thun haben. Er restituirte demnach den Text der Dedication also:

Culmen ad eximii merito venerabile *Petri*
Dedicat ecclesiae quem caput alta fides
Ceolfridus Britonum extremis de finibus abbas
Devoti affectus pignora mitto mei.
Meque meosque optans tanti inter gaudia patris
In caelis memorem semper habere locum.

Die Handschrift war offenbar in den kriegerischen Zeiten der Langobardenherrschaft der Bibliothek von S. Peter abhanden gekommen und tauchte dann in dem langobardischen Kloster S. Salvatoris in Amiata auf, wo man die Interpolation vornahm um den Besitz zu legitimiren. Prof. Hort in Cambridge vervollständigte dann de Rossi's geistreiche Combination (Academy 1887, p. 148 f.), indem er auf die in Giles' Ausgabe des Beda (VI 418 f.) bereits aufgenommene Notiz des Cod. Harleianus 3020 hinwies, welche von der durch Ceolfrid nach Rom gebrachten Bibel sprechend auch den Text der Dedication mittheilt; nur steht hier statt *culmen corpus* und statt *Britonum Anglorum*. Das Alter des Amiatinus ist damit allerdings um fast 1 1/2 Jahrhunderte herabgesetzt; aber der glänzenden Combinationsgabe de Rossi's ist eine neue Genugthuung gegeben [7]).

Man begreift, dass de Rossi inmitten dieser zahlreichen Arbeiten der Publication seines Bullettino die volle Aufmerksamkeit nicht zuzuwenden im Stande war. In der That ist im letzten Jahre nur ein Supplement zu dem 4. Jahrgang der IV. Serie erschienen, welches die Tafeln zu den aus S. Priscilla jüngst veröffentlichten Inschriften nebst paläographischen Erläuterungen enthält.

Gehen wir zu andern Arbeiten der römischen Schule über, so haben wir Marucchi's Gesammtausgabe der in unserm Jahresbericht excerpirten Sitzungsberichte der Cultori di antichità crist. zu nennen [8]). Derselbe hat auch eine eingehende Besprechung von de Rossi's Inscriptionen geliefert [9]).

Mariano Armellini hat mit seiner Schrift über die römischen Kirchen

---

[7]) Für gewisse Details, wo philologische und kunsthistorische Kritik sich die Hand reichen, verweise ich noch auf Hort's interessanten Aufsatz »The Codex Amiatinus« in »Academy« 1889, und 872, 19. Januar, und M. Rule eb. 1889, 873, p. 59.

[8]) Marucchi, Conferenze di archeol. crist. etc. Rom. 1880. 8°.

[9]) Ders., Antiche Iscrizioni cristiane (Nuova Antologia, Ser. III, Marzo 1889).

uns Allen einen wesentlichen Dienst geleistet [10]); auch sein kleiner Wegweiser durch Rom mag den Freunden des christlichen Alterthums empfohlen sein [11]), wie denn auch das von ihm herausgegebene ‚Cronachetta' von den Ausgrabungen in Rom willkommene Nachricht bringt [12]).

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch der von dem Collegium cultorum Martyrum herausgegebene Bericht über Stand und Thätigkeit des Vereins [13]).

Wie man weiss, besteht seit einigen Jahren am vaticanischen Archiv eine Schule für Paläographie, an welcher der Unterricht in dieser unentbehrlichen Hülfswissenschaft dem Canonicus Mgr. Isidoro Carini anvertraut ist. Längst bekannt durch seine Forschungen auf dem Gebiete seiner vaterländischen (sicilianischen) Geschichte und durch seine Publicationen über die Zeiten der arabischen Herrschaft fährt Mgr. Carini auch in dieser neuen Stellung fort, eine rege litterarische Thätigkeit zu entfalten. Die Schriften und Hülfsbücher, durch welche er das Studium der Paläographie unter den Seinigen zu heben bestrebt ist, kommen zum Theil auch dem der christlichen Antiquitäten zu gut [14]). Das Gebiet der letztern betritt er in den Abhandlungen über die Epigraphik und Paläographie des Papstes Damasus [15]), über die gerade in Sicilien noch lange erhaltene mittelalterliche Sitte der Knabenbischöfe (episcopi innocentium) [16]), über das Monogramm Christi im Mittelalter [17]), die Lapsi und die Deportation des Papstes Eusebius nach Sicilien [18]), über den Titulus von S. Prisca [19]), wo die Anfänge der römischen Christengemeinde zur Verhandlung kommen, endlich die ‚Aneddote Siciliane' welche eine Fülle kleiner unsern Gegenstand mehrfach berührender Notizen und Lese-

---

[10]) Armellini, Mariano, Le Chiese di Roma dalle loro origine sino al secolo XVI. Roma 1887. 8⁰.

[11]) Ders., Itinerario di Roma dedicato ai pellegrini che visitano la tomba del principe degli Apostoli. Roma 1887. 16⁰.

[12]) Ders., Cronachetta mensile di archeologia e di scienze naturale. Roma 1888. 8⁰.

[13]) Atti del collegium cultorum martyrum. Roma 1888. 8⁰.

[14]) Carini, Mgr. Isidoro, Programma scolastico di Paleografia latina e diplomatica etc. Firenze 1888. 12⁰. — Argomenti di Paleografia e critica storica trattati nella pontificia scuola vaticana 1885—87. 8⁰. — Le Lettere e regesti de' Papi in ordine al loro primato. Roma 1885. 8⁰. — Il Papiro. Roma 1888. 8⁰. — La Pubblicazione de' Libri nell' Antichità. Le Recite. Ib. 1880. 8⁰. — Sommario di Paleografia. III Ediz. Ib. 1888. 8⁰. — Prolusione al corso di Paleografia e critica storica. III Ediz. Ib. 1888. 8⁰.

[15]) Carini, Epigrafia e Paleografia del papa Damaso. Roma 1887. 8⁰.

[16]) Ders., L'Episcopello nel medio evo. Roma 1887. 8⁰.

[17]) Ders., Il ‚Signum Christi' ne' Monumenti del medio evo. Roma 1888. 8⁰.

[18]) Ders., I Lapsi e la deportazione in Sicilia del papa s. Eusebio. Roma 1886. 8⁰.

[19]) Ders., Sul Titolo presbiteriale di S. Prisca. Notizie storiche. Part. I. Palermo 1885. 12⁰.

früchte bieten [20]). Alle diese kleineren Arbeiten des eifrigen und verehrungswürdigen Gelehrten möchte ich der Aufmerksamkeit unserer Alterthumsfreunde empfohlen haben.

Den Katakomben von S. Sebastiano und der Geschichte dieses Martyrers hat ein römischer Jurist, Hr. Lugari, eine Untersuchung gewidmet, aus der zwei Schriften hervorgingen [21]). In der schön ausgestatteten grössern Abhandlung beschäftigt sich der Verfasser zunächst mit der Etymologie des Wortes ‚Catacumbas', das er als nomen proprium des Apostelgrabes an der Appia erklärt, indem er übrigens auch einem andern — Einfall Raum gibt, der auf κόμβη = Schiff zurückgeht. Des Weiteren verhandelt der Verfasser die bekannte Frage über die zweifache Uebertragung der Gebeine Petri und Pauli in diese Katakombe an der appischen Strasse — leider ohne irgend welche Berücksichtigung der in Deutschland darüber geführten Controverse. An dritter Stelle gibt er eine Geschichte und Beschreibung des Coemeteriums, welche durch 9 gute Tafeln unterstützt wird. Der Appendix stellt 19 im Boden der Katakombe liegende Inschriften zusammen. Die Arbeit kann als ein brauchbarer Beitrag zur Kenntniss des Sujets bezeichnet werden, wenn ihr auch das Lob nicht zu ertheilen ist, dass sie auf der Höhe der heutigen Kritik steht. So ist dem Verfasser auch bei Untersuchung der Legende des hl. Sebastian unbekannt geblieben, was der auf diesem Gebiet vortrefflich bewanderte und durch kritischen Scharfblick ausgezeichnete Dr. Franz Görres kürzlich über Sebastian geschrieben hat [22]).

Wichtiger als diese Studie über S. Sebastiano erscheint uns eine neue Arbeit, mit welcher unser hochverdienter Freund, Mgr. Aspreno Galante in Neapel die Litteratur über die neapolitanischen Katakomben bereichert hat [23]). Derselbe hatte das Glück (bereits 1884) in S. Gennaro die Reste des figurirten Bischofskatalogs von Neapel zu finden. Dieselben befinden sich in dem obern Stockwerk des Coemeteriums, in den als Basilica Laurentii bezeichneten Raume und bestehen in zwei Fresken, von denen das eine das wohlerhaltene Brustbild des hl. Agrippinus, das andere ein Kreuz zwischen zwei halbzerstörten nimbirten Köpfen darstellt. Ausserdem entdeckte man Fragmente von 14 andern Bischofsbildern, deren Entstehung Galante dem 5. Jahrhundert zuzuweisen sucht. Die Abhandlung ist jedenfalls ein sehr werthvoller Beitrag zur Kenntniss der gemalten Bischofskataloge, deren systematische Zusammenstellung bisher noch aussteht.

Aus dem ‚Bulletino della commissione arch. comunale', Jahrg.

---

[20]) Ders., Aneddoti Siciliani. I e II Serie. Palermo 1888—89. 8°. 2 Hefte.

[21]) Lugari, G. Batt., Le Catacombe ossia il Sepolcro Apostolico dell' Appia, descritto ed illustrato. Roma 1888. Gr. 4°. — Ders., S. Sebastiano, Memorie pubbl. in occazione del XVI centenario del suo martirio con note archeologico-critiche. Roma 1889. 8°.

[22]) Görres, Frz., Einige populäre Heilige in Geschichte und Legende. (Jahrbb. f. prot. Theologie 1887, XIII, 511.)

[23]) Galante, Mgr. Genn. Aspr., I Frammenti del catalogo figurato dei primi vescovi di Napoli scoperti nelle Catacombe di S. Gennaro. Napoli 1888. 4°.

1887 f., sei noch nachträglich notirt, dass de Rossi's treuer Gehülfe, Hr. Gatti einen bei Porta Magg. gefundenen Marmorsarkophag und anknüpfend die Scenen mit dem Verrathe des Judas, deren er 17 beibringt, erörtert hat (p. 205 f.). Ebendaselbst (p. 286 f.) bespricht Gatti die den flüchtigen Sklaven angehängten Platten.

Die ‚Studi e documenti di storia e diritto,' Rom, 1887 f., brachten Notizen über die Marmorarii und Mosaicisten des Mittelalters, ferner Studien Ferri-Mancini's über die romanischen Glockenthürme Roms, die er, gewiss vielfach zu spät, meist dem 12. Jahrhundert zuschreiben will.

Die neue Zeitschrift ‚La Sicilia artistica ed archeologica', Palermo 1887 f., veröffentlichte Cristof. Cavallari's Erhebungen über das Kloster S. Giovanni bei Syrakus, in deren Kirche er Reste einer alten Cömeterial-Basilika des 4. Jahrhunderts erkannte, welche neben der anstossenden Katakombe erbaut war. Man kann sich nur dem von Kirsch (Röm. Quartalschr. II 232) ausgesprochenen Wunsche anschliessen, dass hier endlich systematische Ausgrabungen vorgenommen werden möchten.

Die Sitzungsberichte des Deutschen Archäologischen Instituts (ich reihe dieselben hier ein, da der Charakter des Instituts immerhin ein sehr internationaler bleibt) geben Nachricht über einen Vortrag Hrn. Leblants betr. eines in der Nähe von Béziers gefundenen Sarkophags mit Wundern Christi und über den von Ficker zurückgewiesenen Versuch Wernicke's in der heidnischen Kunst Vorbilder für alle Details der Darstellung der Anbetung der Weisen zu finden (13. Jan.). Am 13. Febr. wurde eine Discussion zwischen Lanciani und de Rossi bezw. Hülsen geführt über die Herkunft der 24 Pavonazzettosäulen, welche die Basilika des hl. Paulus vor 1823 besass und welche nach Lanciani's Ansicht aus der Basilika Pauli oder der Basilika Aemilia der Regio IV stammten, was sicher nicht anzunehmen ist, da letztere noch im 5. Jahrhundert bestand. Am 24. Febr. sprach de Rossi über die in S. Priscilla gefundenen Inschriften der Acilii Glabriones.

Das von Ongania in Venedig herausgegebene Prachtwerk über S. Marco in Venedig ist seiner Zeit (Rep. XI, 292) hier kurz besprochen worden. Als Ergänzung desselben sind einige kleinere Schriften erschienen, welche hier nachträglich erwähnt seien: eine kurze Uebersicht über den Inhalt des besagten Werkes [24]), Pasini's Führer durch S. Marco [25]), und Veludo's Erklärungen der Madonna von S. Marco [26]), und der Pala d'oro [27]). Das Madonnenbild kam zu Anfang des 13. Jahrhunderts (aus Constantinopel!) nach Venedig, wo es ein Hauptheiligthum der Stadt bildete. Die Pala d'oro war zuerst von Cico-

---

[24]) (Cruvellie) Un coup d'œil sur l'ouvrage: la Basilique de St. Marc à Venise et sur les documents s'y référant. Venise 1887. 8°.

[25]) Pasini, Chan. Ant., Guide de la Basilique de St. Marc à Venise. Paris 1888. 8°.

[26]) Veludo, Giov., Imagine della Madonna di S. Marco, monumento bizantino. Venezia 1887. 8°. Auch in englischer und französischer Sprache.

[27]) Ders., La pala d'oro di S. Marco etc., ebenfalls zugleich englisch und französisch. Venezia 1887. 8°.

gnara, dann von Zanotto behandelt worden (1847); eine sorgfältigere Monographie widmete ihr im selben Jahre 1847 Bellomo, dann erörterten sie Durand in seinem Trésor de l'église de S. Marc, Par. 1862, Labarte und Eitelberger (Repertorium X. S. 235 ff.). Veludo's Abhandlung gibt eine genaue Beschreibung des Werkes und erörtert die Frage, ob dasselbe noch die ursprüngliche von Pietro Orseolo I (976—78) aus Constantinopel bezogene Pala sei und welche Veränderungen Platz gegriffen haben. Torcello's Denkmale sollen demnächst ebenfalls in einer grösseren Monographie ihre Beleuchtung erfahren; unterdessen mag sich der Reisende mit dem allerdings dilettantischen, aber nützliche Notizen bietenden Schriftchen des D. Fr. Zulian behelfen [28]).

Noch bedeutender als diese schätzbaren Beiträge zur byzantinischen Kunstgeschichte ist die prächtige Publication des S. Marcoschatzes durch A. Pasini, über welche mir hoffentlich später möglich sein wird, ausführlicher zu berichten [29]).

Ich beschliesse die Uebersicht über die christliche Archäologie in Italien im Jahre 1888, indem ich der Arbeit der Männer die liebenswürdigen Gaben anreihe, welche wir der Feder einer gelehrten und erlauchten Frau verdanken. Die Gräfin Emilia Lovatelli, die Tochter des verstorbenen Herzogs von Caetani-Sermoneta, widmet bekanntlich ihre Musse hauptsächlich dem römischen Alterthume. Aber gerade in dem abgelaufenen Jahre hat sie uns mehrere Schriften geschenkt, welche auch das Interesse der christlichen Alterthumsforscher in Anspruch nehmen. Da ist zunächst jene reizende kleine Gabe über das ‚Rosenfest' [30]), dem der schöne archäologische Ausblick aus Villa Celimontana beigegeben ist. Da ist weiter der Aufsatz ‚Parvula', welcher gewisse kleine Fundgegenstände der antiken Gräber, und zwar auch der Katakomben behandelt: die Kinderspielzeuge, Puppen, beweglichen Marionetten, künstlichen Menschen u. dergl. [31]). Vor allem aber muss hier gedacht werden jenes ‚Thanatos', in welchem wir die schönste Darlegung jener Kunstvorstellungen begrüssen, in welchen alte, mittlere und moderne Menschheit den Todesgedanken ausgesprochen hat [32]). Man hätte die hier niedergelegten edlen Gedanken, die mit auserlesener Erudition beigegebenen Belege nur weiter auszuführen, um zu einer umfassenden ‚Archäologie des Todes und des Grabes' zu gelangen.

---

[28]) Zulian, D. Fr., Torcello e la sua Cattedrale. 2a edizione. Venezia 1889. 12°.

[29]) Pasini, A., Il tesoro di S. Marco. Un volume in 4° grande con figure intercalate e Portafoglio contenente 21 cromolitografie e 79 eliotipie a colori. Venezia 1888. 4°. Preis: Fr. 320. —.

[30]) E. Caetani-Lovatelli, La Festa delle rose. Tramonto Romano. Roma 1888. 18°.

[31]) Dies., Parvula (Nuova Antologia, Ser. III, vol. XV, 1° maggio 1888). Roma 1888. 8°.

[32]) Dies., Thanatos. Roma 1888. 8°. Die ‚Parvula', sowie die früher erschienene Abhandlung ‚Amor e Psiche' sind soeben wieder abgedruckt in der Verfasserin neuester Schrift ‚Antichi Monumenti illustrati'. Roma 1889. 8°.

II.

Frankreich. Von dem zuletzt Rep. XI 295 besprochenen grossen Werke Rohault's de Fleury ‚La Messe' (vgl. VIII 219) sind seither zwei neue Bände ausgegeben worden. Bd. VI fährt fort das Inventar der Kirche zu behandeln: Leuchter, Lampen, liturgische Bücher, Exultet, Lectoria, Diptychen, Flabella, Pax liturg., Schüsseln, Glocken, Orgeln, Altarbekleidung, Corporalien, Pallien, Vela, Blumen. Bd. VII: liturgische Gewänder: Amictus, Albe, Gürtel, Manipel, Stola, Dalmatik, Casel. Beide Bände bieten wieder eine reiche Zahl von (leider oft zu kleinen) Abbildungen (Taf. 436—601). Es bedarf kaum der Bemerkung, welche Dienste dies grossartige Repertorium für alle einschlägigen Studien gewährt.

Eug. Fontenay's Werk über die Edelsteine hat den christlichen Denkmälern (Ringen etc.) eine wenn auch oberflächliche Aufmerksamkeit gewidmet [33]).

Wichtiger ist ein neuer Beitrag Léopold Delisle's zur Geschichte der karolingischen Kalligraphie und Buchmalerei [34]), die Abhandlung über das Evangeliar von S. Vaast, welches der berühmte Herausgeber mit der Bibel von S. Callisto in Vergleich setzt.

Ein klägliches Zeugniss von Unkritik liefert dagegen die in Nancy erschienene Abhandlung über den hl. Nagel von Toul [35]).

Schatzinventare erschienen von Montauban [36]), von Poitiers [37]), von Paul IV 1559 [38]), von S. Martin de Clamecy [39]).

Ein kleines Handbuch über die Bodenbelage des M.'s gab die Firma Rouam (les Carrelages historié du Moyen-âge et de la Renaissance, par Monceaux, Par. 1887 f.). heraus.

Der beste Theil der französischen Arbeit lagert sich diesmal in den Zeitschriften ab. Das für die archäologische Bewegung unserer westlichen Nachbaren tonangebende Organ, die ‚Revue archéologique' fährt unter der vorzüglichen Redaction der HH. Bertrand und Perrot fort, auch den christlichen Antiquitäten seine Aufmerksamkeit, wenn auch nur in zweiter Linie, zuzuwenden. Aus den Jahrgängen 1887 (N. III Ser. X, 183) seien noch Prost's Studien über Le Blant's Sarkophage nachträglich erwähnt; der Jahrgang 1888 (XI) brachte u. a. die Fortsetzung der Deloche'schen Aufsätze

---

[33]) Fontenay, Eug., Les Bijoux anciens et modernes. Paris 1887. 8°.

[34]) L. Delisle. L'évangéliaire de St. Vaast d'Arras et la calligraphie francosaxonne. Paris 1888. 4°.

[35]) Le St. Clou de Toul, son origine, son authenticité, son culte. Nancy 1888. 8°.

[36]) Inv. des Reliquaires et joyaux de l'égl. cath. de Montauban en 1516. (Bull. arch. de Tarn et Garonne 1887, p. 267 f.)

[37]) A. Barbier, Invent. de St. Hilaire-le-Grand à Poitiers 1746. (Mém. de la Soc. des antiq. de l'Ouest, IIe sér., VIII, 359 f.)

[38]) Barbier de Montault, Inv. du pape Paul IV en 1559. (Bull. de la Soc. arch. de Tarn et Garonne 1888.)

[39]) Charrier, Not. hist. sur la collégiale de S. Martin de Clamecy. Nov. 1887. 8°.

über merovingische Ringe und Stempel (S. 23 f.), Mauss: zum Grundriss der Omarmoschee und des hl. Grabes (XII 2); L. de Vaux über die Ausgrabungen der Dominicaner in S. Stephan bei Damaskus, wo in den letzten Jahren ein Hypogeum und christliche Gräber der ersten Jahrhunderte mit griechischen Epitaphien gefunden wurden (XII, 32 f.); Le Blant über die Haartracht der Frauen, zugleich Erklärung gewisser Aeusserungen Tertullian's (XII, 90); Pallu de Lessert über die in Grabschriften von Cherchell vorkommende Formel translata de sordentibus locis (XII, 209), welche der Verfasser auf heidnische Tempel bezieht (mit Bezugnahme auf Cod. Theodos. XVI, leg. II de paganis); De Mély über den Fisch auf geschnittenen Steinen (XII, 319).

Neben der ‚Revue archéologique‘ haben sich die von der französischen Schule zu Rom herausgegebenen ‚Mélanges d'archéologie et d'histoire‘ ein vortreffliches Ansehen gewonnen. Unter der Leitung Edm. Le Blant's wie jetzt wieder Hrn. Geffroy's fährt dies Institut fort, ernsten Studien mit Hingebung obzuliegen: der freundlichen und liebenswürdigen Haltung seiner Leiter wie seiner Mitglieder zu uns Deutschen kann nicht rühmend genug gedacht werden. Der Jahrgang 1888 (VIII année) brachte von einschlägigen Artikeln Le Blant's schöne Studien über das Leben der Christen inmitten der heidnischen Gesellschaft (S. 46), über ein gravirtes Glas aus Sicilien mit der Auferweckung des Lazarus u. s. f. (S. 213), weiter über das 1885 an der Via Salaria neu aufgedeckte Gemälde mit S. Felicitas (S. 292 f.); ferner E. Müntz über das Quellenmaterial für christliche Archäologie in den Bibliotheken von Rom, Florenz und Mailand (S. 81 f.); Battifol über byzantinische Bibliotheken in Rom (S. 279 f.); Marucchi über einen antiken Busto des Erlösers aus dem Coemeterium von S. Sebastiano (Taf. IX), ein jedenfalls in seiner Art einziges Werk der altchristlichen Sculptur, dessen Zustand nur leider höchst beschädigt ist. — De Rossi (S. 478) sendet der Zeitschrift eine Mittheilung zu über die im Porticus von S. Pietro im Vatican erhaltene Grabschrift des P. Hadrian, welche Karl d. Gr. fertigen liess; es wird gezeigt, dass die Abfassung und Herstellung des Epitaphs im Frankenreiche stattfand und auf die Uebereinstimmung seiner Umrahmung mit der Ornamentation fränkischer, von L. Delisle beschriebener Handschriften hingewiesen. — Pelissier setzt die von ihm begonnene Abhandlung über die Freunde des Holstenius und dessen Briefwechsel fort; eine Publication, welche für die Geschichte der antiquarischen, philologischen und historischen Wissenschaft die interessantesten Details abwirft.

Die ‚Revue de l'Art chrétien‘ fährt in bewährter Weise fort, das Gebiet der gesammten christlichen Kunstgeschichte zu bereichern und durch ihre Bibliographie zugleich den Leser mit allen wichtigern Erscheinungen auf dem Laufenden zu halten. Ich hebe aus den Artikeln des Bandes XXXI heraus: Fr. Schneider über das Einhorn (S. 16, s. unter Deutschland); Barbier de Montault (S. 23) Ikonographie der hl. Cäcilia; Cloquet Symbolische Typen (S. 68, 307); Dehaisnes über die Frage, wo und wie Bilder in den Kirchen anzubringen seien (S. 143); Fr. Schneider über die durch die Kreuzzüge nach dem Occident gebrachten Kunstschätze und die ma. Inven-

tarien (S. 170); Benet Kirchenschatz von Cluny (S. 195); Notiz D. Calmet's über das Superhumerale (S. 209); Barbier de Montault, Verzeichniss der in Rom bewahrten Madonnenbilder und der Reliquies et souvenirs de la passion der Notre-Seigneur à Rome (S. 210 f.); Delattre über christliche Teller und Platten aus gebrannter Erde (4. Jahrhundert, Museum S. Louis zu Karthago); Jansen über die seiner Zeit hier berührte seltsame Kreuzigungsdarstellung, wo die nackte Gestalt eines gefesselten Mannes in der rechten Ecke von Hrn. Jansen als Personification der gefallenen Menschheit aufgefasst wird (S. 281) — gegen de Rossi und meine Ansicht, wonach einer der Schächer hier dargestellt ist; Brykezynski über den ikonographisch interessanten Hochaltar von Liebfrauen in Krakau (S. 287); Barbier de Montault über ein Krystallgefäss des S. Marcoschatzes in Venedig (S. 296); Paul Allard über und gegen das ganz unwissenschaftliche Werk Marignan's Études d'iconographie religieuse, Par. 1887; Barbier de Montault über italienische Glockengiesser (S. 327) und über die römischen Schatzinventare von S. Peter in Rom (S. 339); de Mély: ikonographische Studien über die Glasfenster des 13. Jahrhunderts im Dom zu Chartres (S. 413), ein für die ma. Ikonographie inhaltreicher Artikel; Fr. Schneider über ein Elfenbein des Darmstädter Museums (S. 430, s. unten); de Farcy über den hochinteressanten Chormantel von P. Giovanni im Lateran (14. Jahrhundert, S. 440); Ausflug der S. Lukasgilde nach dem nördlichen Deutschland (S. 444).

Aus dem ‚Annuaire de la Société de Numismatique' (Mâcon 1889) hebe ich den lehrreichen Aufsatz W. Fröhner's heraus, welcher die Verwendung liturgischer Formeln und Verse bei der mittelalterlichen Münzprägung aufweist.

Im ‚Bulletin monumental' (VIe sér., t. IV) erörterte Didelot die mittelalterlichen Denkmäler Cataloniens (S. 44); Duhamel diejenigen des Klosters der Cölestiner in Avignon (S. 109, 217); ikonographisches Interesse beanspruchen Bouillet's Mittheilungen über die Glasfenster von S. Foy in Combes (S. 131), wo u. a. auch Christus die Kelter tretend uns begegnet, nicht minder ein vorzügliches Abendmahl; Rivières gibt Glockeninschriften aus dem südlichen Frankreich (S. 245); L. Courajod über die Sammlung Durand im Louvre (S. 329); Duhamel über das Grab Benedict's XII in Avignon (S. 381); Chevallier über einen Bodenbelag in Reims, reizendes Muster eines emaillirten Fliesses aus dem 13. Jahrhundert (S. 431); de Laurière über die seither durch de Rossi publicirte Capsella aus Africa (S. 440); E. de Beaurepaire über die Stundendevisen der Schlossuhr von Torigny (S. 455); Héron de Villefosse Bemerkungen zu Challamet's Schrift über das Gesetz vom 30. März 1887 und die Veranstaltungen zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in den verschiedenen Staaten (S. 512); Julien Durand über die nach liturgischen Texten gearbeiteten figürlichen Darstellungen des Mittelalters (S. 521), ein sehr lehrreicher Aufsatz, gerade jetzt, wo wir dem Einfluss der Liturgie auf die Kunst nachgehen; de Fayolles über die archäologische Abtheilung der Ausstellung in Barcelona (S. 556), wo u. a. ein merkwürdiges Antependium der Kathedrale von Giron mit einer Schöpfungsgeschichte ausgestellt war.

In den Verhandlungen der ‚Société nivernoise de lettrés' etc. macht Abbé Charrier werthvolle Mittheilungen über die Kirche S. Martin de Clamecy und über einen Weihwasserstein aus der Kirche zu S. Mémin bei Orléans, wo sich, wie auf ähnlichen Denkmälern der ältern Zeit, die Inschrift findet NIPSON ANOMNHMATA MH MONAN OPSIN — lava peccata non solum frontem; die Inschrift gibt, rückwärts gelesen, denselben Sinn. Vgl. die Litteratur in meiner Realencyklop. II 980 f.

In den Sitzungsberichten der ‚Académie des inscriptions et belles Lettres' finden wir regelmässige Mittheilungen Edm. Le Blant's über die Ausgrabungen in S. Priscilla in Rom, auf welche wir eingehender zurückzukommen haben. Am 23. März 1888 berichtet derselbe über eine 1880 in Sambuca-Zabut, Prov. Girgenti in Sicilien, gefundene Glasschale, welche mit Münzen des 4. Jahrhunderts in einem christlichen Sarkophag zum Vorschein kam. Es ist auf dieser Schale eingeritzt die Darstellung des Lazarus, der von Kopf bis zu den Füssen eingewickelt ist — die sonst gewöhnlich vorkommende Grab-Aedicula fehlt (vgl. Rev. crit. 1888, Nr. 14, 279).

Die ‚Revue des Études grecques' publicirte einen wichtigen Beitrag unsers unermüdlichen Freundes E. Müntz über die von Theodosius II auf dem Forum des Arcadius zu Constantinopel 421 errichtete, 1719 bis auf die Basis durch ein Erdbeben zerstörte Säule, welche wir nur mehr durch Gentile Bellini zugeschriebene Zeichnungen kennen. Müntz zeigt, dass G. Bellini diese Zeichnungen nicht gefertigt und dass die kgl. Akademie der Malerei 1676 eine grosse, die Theodosianische Säule darstellende Rolle erhielt, welche noch im Louvre erhalten, aber bis jetzt nicht ausgestellt ist.

Auch das ‚Bulletin critique' der Herren Beurlier, Duchesne, Lescoeur, Thédenat fährt fort, der christlichen Archäologie seine Aufmerksamkeit zu widmen und regelmässigen Bericht über die wichtigeren Ausgrabungen in Rom u. s. f. zu geben; von einigem Nutzen für unseren Gegenstand ist auch die neugegründete Zeitschrift ‚Le Moyen-âge' [40]), obgleieh gegen dessen Leitung sich manches sagen lässt.

Einen werthvollen Beitrag zur mittelalterlichen Kunst Frankreichs verdanken wir den von C. Chevalier beschriebenen Ausgrabungen in S. Martin von Tours [41]).

Ueber langobardische Kreuze hat J. de Baye einen lesenswerthen Aufsatz geschrieben [42]).

Zur Darstellung der Kreuzigung im 12. und 13. Jahrhundert liefert

---

[40]) Le Moyen-âge. Bull. mensuel d'hist. et de philologie. Direction: M M. A. Marignan, G. Platon, M. Wilmoth. Paris 1888 f.

[41]) Chevalier, Les fouilles de S. Martin de Tours, recherches sur les six basiliques successives élevées autour du tombeau de S. Martin. Péricat 1888. 8°. 5 planches etc.

[42]) De Baye, Croix lombardes trouvées en Italie. (Extr. de l'Industrie langobarde. Paris 1888.)

einen beachtenswerthen Beitrag Barbier de Montault in seiner Abhandlung über den Deckel des Evangeliars Brombilla in Pavia[43]).

Ueber Todtenkreuze des 12. Jahrhunderts mit der Inschrift Pax-lux-rex-lex findet man Nachrichten in einer kleinen Schrift Delorme's[44]).

Die Grablegung in der Kunst, besonders des 16. Jahrhunderts ist der Gegenstand einer Monographie von Le Cler[45]).

Ich erwähne endlich noch die Erklärung des Epitaphs der Tillisiola von Barbier de Montault[46]) und desselben Studie über das merowingische Kreuz zu Albi[47]).

III.

England. Wie in den letzten Jahren überhaupt, so war auch 1888 der Antheil Englands an unserer Arbeit verhältnissmässig gering und vorwaltend reproducirender Natur. Doch können einige sehr ehrenvolle Leistungen verzeichnet werden. Schon zu wiederholten Malen hatte ich Gelegenheit, von der Thätigkeit eines der ausgezeichnetsten Mitglieder des in jeder Hinsicht verehrungswürdigen Instituts der Rosminianer (Istituto della Carità) zu sprechen: P. Hirst, der hochverdiente Vorstand des Ratcliffe College, hat auch im abgelaufenen Jahre fortgefahren, lebhaften Antheil an den archäologischen Erörterungen in England zu nehmen. Ich verweise auf die Vorträge, die er in dem ‚Royal archæological Institute' in Leamington gehalten[48]); auf die Rede über die Bedeutung der Archäologie für das kirchliche Wissen und Leben[49]), auf die in der British Association vorgetragene Studie über ‚Jerusalem, Nehemiah's Wall and the Royal Sepulchres'[50]), diejenige über die neuesten Ausgrabungen in Jerusalem[51]) und die Schick'sche Entdeckung der angeblichen Reste der von Eusebius beschriebenen Constantinischen Basilika. Wenn ich sage, der ‚angeblichen' Constantinsbasilika, so will ich P. Hirst's Ansicht über Bedeutung und Werth dieser Ausgrabung nicht entgegentreten: ich kenne indessen die Details derselben noch zu wenig, um mir ein Urtheil über die Frage zu erlauben, ob die von Hrn. Schick aufgedeckten Reste (ein byzantinisches Paviment [sic], Granitsäulen und Architekturfragmente, welche auf eine Basilika von 170' Länge auf 120' Breite schliessen lassen) in der That dem constantinischen Bau angehören. Jedenfalls ist mit den Ausgrabungen

---

[43]) Barbier de Montault, Couverture d'évangéliaire en émail champlevé de la collection Brombilla à Pavie. (Paris) 1888. 8°.

[44]) Delorme, Étude sur deux croix de plomb du 12e siècle. Toulouse 1886 f.

[45]) Le Cler, Étude sur les mises au tombeau. Limoges 1888. 8°.

[46]) Barbier de Montault, Restitution de l'épitaphe du Tillisiola. Toulouse 1888. 8°.

[47]) Ders., La Croix mérovingienne de la cathédrale d'Albi. Eb. 1888. 8°.

[48]) Leamington Spa Courier, August 11, 1888, p. 6.

[49]) Hirst, Archæology a witness for the Church, in ‚The Catholic Times and Catholic Opinion', 1888, August 17.

[50]) The Times, Monday, Sept. 10, 1888, p. 10.

[51]) The Catholic Times and Opinion, 1888, Juny 8, p. 3.

für die Topographie Jerusalems und die Frage nach der Lage der heiligen Stätten ein bedeutsamer Gewinn gemacht.

Gleichfalls vorwaltend theologischen Charakters ist das umfangreiche Werk des als Vermittlers deutscher Litteratur in England bekannten anglikanischen Geistlichen S. Baring-Gould über die Eucharistie[52]): eine Art von Archäologie des Sacramentes in den ersten drei Jahrhunderten. Je nach der kirchlichen Stellung werden die Parteien sich verschieden gegen dieses Buch verhalten, und es wird mancher Kritik nicht entgehen. Jedenfalls wird man dem Verfasser zugestehen müssen, dass er durch Herbeiziehung des monumentalen Elements, durch Zusammenstellung der schriftlichen und monumentalen Quellen unserer Liturgie einen glücklichen Wurf gethan hat, mag der Erfolg auch verschieden beurtheilt werden.

Mr. King hat eine neue Ausgabe seiner ,The Gnostics and their remains' veranstaltet, deren erste Auflage 1864 erschienen war[53]). Das Buch ist jetzt etwas übersichtlicher als früher: es handelt vom Gnosticismus und dessen Quellen, vom Mithras- und Serapisdienst, von den Abraxen und geschnittenen Steinen der Gnostiker, ihren Symbolen und figurirten Denkmälern, endlich von dem Zusammenhang der Templer, Rosenkreuzer und Freimaurer mit den Gnostikern. Zahlreiche Abbildungen (14 Tafeln, Lith.) erläutern den Text; sie bilden den Hauptwerth des Werkes und stellen gewiss eine dankenswerthe Publication der gerade im British Museum zahlreich vorhandenen geschnittenen Steine dar. Was den Text anlangt, so lässt bekanntlich die King'sche Forschung es an Kritik hier und da fehlen. Für die Erklärung der zum Theil aus dem Hebräischen, zum Theil aus dem Koptischen u. s. f. herzuleitenden Inschriften dürfte seine philologische Vorbildung unzulänglich sein. Auch das im letzten Capitel über die Templer Beigebrachte ist jetzt durch die deutschen Arbeiten überholt.

Ein sehr nützliches Hand- und Nachschlagewerk für die Geschichte der Miniatoren und des Bücherwesens des Mittelalters gab John W. Bradley[54]). Man wird kaum irre gehen, wenn man das Hauptverdienst desselben namentlich in der aus den angelsächsischen und irischen Handschriften gewonnenen Ausbeute erblickt.

Noch weit wichtiger für unsern Zweck sind aber zwei höchst verdienstvolle Leistungen, welche speciell die christlichen Denkmäler Grossbritanniens zum Gegenstande haben. Man kennt die äusserst praktischen kleinen Handbücher, welche die Verwaltung des South Kensington Museums herausgibt (South Kensington Museums Art Handbooks) und welche zunächst die reichen

---

[52]) Baring-Gould, Our Inheritance: an account of the Eucharistic Service in the first three centuries. London 1888. 8°.

[53]) C. W. King, The Gnostics and their remains, ancient and mediæval. 2d edition. London 1887. 8°.

[54]) Bradley, John W., A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copyists. With References to their works and Notices of their Patrons, from the establishment of Christianity to the 18th Century. London 1887—88, 2 vols. Vgl. den Bericht Westwood's in The Academy 1888, Nr. 853.

Schätze dieser Sammlung erklären sollen, darüber hinausgehend aber ganze Zweige der Wissenschaft populär darstellen und durch vortreffliche Abbildungen erläutern. Einer der neuesten dieser Bände beschäftigt sich mit den frühchristlichen Denkmälern Irelands und hat die durch ihre Arbeiten auf dem Gebiete der keltischen Sprache, Litteratur und Epigraphik hochverdiente Miss Margaret Stokes in Dublin zur Verfasserin — wiederum ein schönes Beispiel weiblicher Befähigung für diese Studien und der Theilnahme der Frauenwelt an ihnen [55]). Eine Menge irischer Denkmäler werden hier zum erstenmal oder wenigstens in leicht zugänglicher Weise abgebildet und beschrieben, und sicher stellt das obendrein sehr billige Werkchen die beste Einführung in die höchst eigenartige Kunst der grünen Insel dar.

Bedeutender noch ist das umfangreiche Werk Romilly Allen's über die Symbolik der christl. Denkmäler Englands und Irelands vor dem 13. Jahrhundert, welches aus den 1885 gehaltenen ‚Rind Lectures in Archaeology' hervorgegangen ist [56]). Der Verfasser gedenkt mit Dank der Arbeiten von Miss Stokes, Westwood, O'Neilly, Anderson u. A., welche der seinen den Weg gebahnt. Nach einer Orientirung über die altchristliche Symbolik überhaupt geht er zu den frühesten christlich-römischen Denkmälern Englands und Irelands über, schildert dann namentlich die diesen Ländern eigenthümlichen Hochkreuze, die normännische Sculptur, wie sie sich an den Kirchenbauten zwischen 1066 bis 1200 bewährt, und schliesst mit einem Capitel über die Thiersymbolik und die Bestiarien des Mittelalters. Nach allen Richtungen kann diese Arbeit als eine dankenswerthe Bereicherung unserer Kenntnisse bezeichnet werden, wenn man auch den Wunsch nicht unterdrücken kann, es möchte der Verfasser sich mit den deutschen Forschungen über die mittelalterliche Symbolik, namentlich mit Springer's einschneidenden Untersuchungen bekannt gemacht haben.

Es wurde im vorigen Jahre eine Erhebung in der Kathedrale von Canterbury vorgenommen, welche die ältesten Theile des Baues betraf und bei welcher man auf Gebeine stiess, in denen die irdischen Reste des 1170 ermordeten Erzbischofs, S. Thomas Becket, vermuthet wurden. Der Canonicus Routledge hat über diese Vorgänge ein Protocoll und sein Gutachten veröffentlicht, welches nicht zu Gunsten der letztern Annahme lautet, aber anderseits hart angegriffen wird [57]).

Endlich sei der neuen Revue gedacht, welche der um die niederländische Kunst und das Studium der liturgischen Bücher hochverdiente englische Gelehrte T. Weale in London begründet hat. Sie scheint hauptsächlich die

---

[55]) Stokes, Margaret, Early Christian Art in Ireland. With 106 woodcuts. Publ. of the Committee of Education. London 1887 und 1888. 8°.

[56]) Romilly Allen, J. Early Christian Symbolism in Great Britain and Ireland before the 13th Century. London 1887—88. 8°.

[57]) Routledge, Canon., Report on the Antiquarian Investigation of the Cathedral — An anatomical Report on the Skeleton found — A Summary of the »Becket's Bones« Controversy. Centerbury 1888. 8°.

Alterthümer der Liturgie ins Auge zu fassen, wird aber, falls sie fortgesetzt wird, sicher den christlichen Antiquitäten überhaupt zu gute kommen[58]).

IV.

Nordamerika. Aus den Vereinigten Staaten ist jetzt als erfreuliches Zeichen der Theilnahme an unsern Studien die Abfassung eines Lehrbuchs der christlichen Archäologie zu melden, auf welches eingehender zurückzukommen ich dem nächsten Jahresbericht vorbehalten muss [59]).

V.

Russland. Ich habe nicht nöthig, den Leser mit der erfreulichen Theilnahme erst bekannt zu machen, welche die russischen Forscher der christlichen Archäologie zuwenden. Der bedeutendste unter ihnen, Hr. Professor Kondakoff, hat soeben ein neues Unternehmen begonnen, welches in seinem Fortgang auch für unsere Disciplin wichtig sein wird [60]). Schon gleich der erste Band, obgleich den vorchristlichen Alterthümern gewidmet, bringt interessante Mittheilungen über die Katakomben des Chersones, Anlagen, welche zwar nichtchristlichen Ursprunges sind, deren Beschaffenheit und Decoration aber für die Geschichte unserer christlichen Cömeterien höchst interessante Parallelen und beachtenswerthe Aufschlüsse bieten. Da die Abfassung des Kondakoff'schen Werkes in russischer Sprache den meisten Freunden unserer Wissenschaft ein Hinderniss sein wird, von diesen Dingen Kenntniss zu nehmen, dürfte es sich lohnen, die betreffende Ausführung des nordischen Gelehrten hier in extenso wiederzugeben.

Die Katakomben der Krim wurden bereits im Alterthum ausgegraben und beraubt. Diejenigen des 2. und 3. Jahrhunderts zeigen nur rohe Anlagen und grobe Arbeit. Wir begegnen da als Fundgegenständen Vasen, mit Wasserfarben bemalt, welche rasch an der Luft vergehen; groben Thonsculpturen, grotesken Caricaturen, Statuetten, Lämpchen u. s. f. Die Leichen sind (nach Fig. 29) in ähnlicher Weise, der Länge nach, untergebracht, wie in den Katakomben Italiens; doch bemerkt man neben wirklichen Loculi wie in den römischen, auch horizontale Gefächer, welche die ganze Breite einer Wand einnehmen, ohne durch verticale Abtheilungen zur Aufnahme gesonderter Körper hergerichtet zu sein. Eine 1841 ausgegrabene Katakombe hat zwei reich bemalte Cubicula; die Scenen sind in zwei Reihen geordnet: wir sehen das letzte Fest des Todten, das er mit seiner Familie in zahlreicher Umgebung vor seiner Abreise zum Kriege gegen die Barbaren feiert. Weiter zwei pantica-

[58]) Weale, The Ecclesiologist. Notes and Queries on Christian Antiquities. London 1888, № 1—3.

[59]) Ch. Bennet, Christian Archæologie, with an introductory notice by Dr. F. Piper. New-York and Cincinati 1888.

[60]) Русскія Древности въ Памятникахъ искусства u. s. f., d. i. Russische Alterthümer in seinen Kunstdenkmälern, herausgegeben von dem Grafen Tolstoi und H. Kondakoff. Erste Lieferung. Die classischen Alterthümer des Südens von Russland. Mit 145 in den Text gedruckten Abbildungen. St. Petersburg 1889. 4°.

päische Reiterschaaren, welche über einem Haufen Gefallener mit den Barbaren zusammenstossen: der Herr des Hauses ist in der Schlacht zu Tod getroffen. Daneben zeigt eine mythologische Scene Poseidon die Kore entführend, Demeter mit der Fackel umherirrend; Hermes erscheint als Psychopompos. Wiederum sieht man den Abschied des Hausherrn von den Seinigen; das Fatum ruft ihn frühzeitig von ihnen weg. Unter einem reich geschnitzten, von Blumengewinden geschmückten Baldachin ruht sein Körper, in ein Leintuch gehüllt, am Kopfende von seiner Gattin, an dem Fussende von seinem Lieblingssklaven gestützt. Der Baldachin wird von vierzehn Sklaven getragen und von einem grossen Zug leidtragender Clienten und Flötenspieler begleitet. Nach dem Begräbniss werden verschiedene Spiele aufgeführt; man erkennt die Künste geschickter Gaukler, eine Bären- und Pantherjagd, einen wilden Esel und einen Wolf, starke Gladiatoren, mit einer eigenthümlichen Mütze und dem Lendentuch bekleidet, Kunststücke auf dem Pferde; die Decke trägt eine Wiese mit Blumen, auf welcher Pfaue und Taube spazieren — offenbar die Andeutung des Paradieses, wie wir es ähnlich auf christlichen Denkmälern haben. Von unten gesehen, scheint eine wilde Ente sich gen Himmel zu erheben.

In der 1867 aufgedeckten Katakombe (Fig. 30) fand man über der Nische, in welcher früher ein Sarkophag stand, den Namen Alkima, Sohn des Hegesippos, aufgezeichnet. An den Wänden waren Scenen wie die Entführung Kore's durch Poseidon, Hermes, die Freundinnen der Kore, mit Artemido, Aphino (!) und Aphrodite angebracht. An der Decke der Kopf der Kore mit Blumen und Blättern umwunden (Fig. 31).

Die 1872 ausgegrabene Katakombe bietet in den Scenen aus dem Kriegsleben und den Eroberungszügen eines unbekannten panticapäischen Feldherrn höchst interessante Schilderungen der Sitten jener Barbaren, welche die Krim im 1. Jahrhundert n. Chr. überfielen.

In einer 1873 ausgegrabenen Katakombe sieht man (Fig. 32) auf der Wand links vom Eingang Vögel (Pfauen), welche an Gewächsen picken und eine Guirlande, in Form eines mit Blumen gefüllten Säckchens, wie es an Festtagen gebraucht wurde. Auf der entgegengesetzten Seite vier Frauengestalten, welche die Seligkeit der Verstorbenen veranschaulichen sollen. Das Feld ist mit Blumen bedeckt, jedes von zwei Blättchen grob gezeichneter Rosen, mit denen der Boden während der Feste beworfen wurde (rosatio). Die dem Eingang gegenüberliegende Wand (Fig. 34, 35) ist von einer Thüre durchbrochen, welche aus diesem Vorraum zu der eigentlichen Todtenkammer führt. Auf dieser dem Eingang gegenüberliegenden Wandfläche ist ein grosser Baum gemalt, unter welchem man drei menschliche Figuren bemerkt, nebst einer Kampfesscene: man erkennt zwei kämpfende Männer zu Pferde, von denen der eine tödtlich getroffen ist.

Eine im selben Jahre aufgedeckte Katakombe (Fig. 36) zeigt an der Decke den Kopf des Hermes Psychopompos, im Felde den Cerberus mit Schlangenschwanz. Zwei 1875 gefundene Münzen aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. wie auch der Stil der Fresken sowohl als der Terrakotten lassen uns auch die vorhergehende Katakombe dem 2. Jahrhundert zuschreiben. Auf der Haupt-

wand gegenüber dem Eingang sind Apollo und Artemis vorgestellt, jener mit der Leier auf dem Greif, diese auf dem Stier. Auf den Seitenwänden sind Familienscenen angebracht, wie sie oft auf den Sculpturen der Todtenkammern wiederkehren; der Herr des Hauses in grünem Anzug (Fig. 38, Tunica mit Aermeln) liegt auf dem Lager, neben welchem ein dreifüssiger Tisch mit Geräth steht. Die Gattin sitzt zu seinen Füssen auf einem hohen Stuhl, eingehüllt in ein grosses den Kopf bedeckendes Obergewand, zu den Seiten sieht man als Bedienung einen Knaben und ein Mädchen. Die Scene spielt im Garten. Ein anderes etwas verletztes Bild stellt den Hausherrn im Kleide des Sarmaten zu Pferde dar, mit dem Bogen, im Augenblicke, wo ihm der Diener vor der Abfahrt zum Krieg oder zur Jagd den Abschiedstrunk reicht.

Die Katakombe endlich, welche 1877 auf der Mithridathöhe aufgedeckt wurde, und welche dem 1.—2. Jahrhundert n. Chr. angehört, ist laut ihrer Inschrift von einem gewissen Anphesteri, Sohn des Hegesipp, als Familienbegräbniss erworben worden. Auch hier ist also der Ursprung des Cömeterialwesens ganz demjenigen der Christen in Rom zu vergleichen. Die Bilder an den Wänden stellen das gewöhnliche Leben des Hausherrn in den Steppen des südlichen Russlands dar, den Sitten der Einwohner entsprechend. Als Wohnung dient ein aus Filz gearbeitetes zuckerhutförmiges Zelt (Fig. 34 f.). Neben diesem Zelt, unter freiem Himmel, sitzt der Herr mit seinen Kindern, auf der Seite weiden Pferde. Der Herr ist von der Steppe nach Hause zurückgekehrt; seine Waffen bestehen aus einem kleinen skythischen Bogen und skythischem Korith (so Kondakoff).

Die Entstehungszeit der panticapäischen Nekropole kann nur im Allgegemeinen bestimmt werden, und zwar mit Hilfe der Topographie der gesammten antiken Reste der Umgegend und je nach dem Charakter und der Beschaffenheit der Gräber. Die die Grabstätte überdeckende Sandschicht, welche den Berg des sog. ‚Zuckerhuts‘ bedeckt, enthielt Gräber aus der besten Zeit, dem 5.—4. Jahrhundert v. Chr.; steinerne Särge mit gemalten Vasen aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. findet man bis zum ‚goldenen Hügel‘; sie erstrecken sich in gerader Richtung, von der hölzernen Akropole auf dem Mithridatberge aus. Einer spätern Periode gehören die Cömeterien auf dem südlichen Abhange an (3.—2. Jahrhundert v. Chr.): sie boten Grabfunde mit Glasgegenständen. Die Nekropole auf dem Terrain der neuen Quarantäne hat eine Reihe von Vasen des ältern Typus geliefert, deren schwarze Umrisszeichnungen älter sind als der in Kertsch gewöhnlichen Typus.

Der Inhalt der hier gefundenen Särge ist zweierlei Art: er besteht aus Gegenständen, welche speciell Begräbnisszwecken dienten, und solchen, welche den Todten als Schmuck des gewöhnlichen Lebens beigegeben wurden. Die Zahl der Objecte ersterer Art hängt von der gesammten Anlage des Grabes und dem grössern oder geringern Reichthum desselben ab; in den Gräbern der Armen beschränkt sich diese Ausstattung auf ein einziges Object, eine Kupfermünze in den Zähnen des Todten — bei den Reichern findet sich Allerlei beigegeben.

Diese Auszüge zeigen, welch' interessante Aufschlüsse und Parallelen

wir zu erwarten haben, wenn der hochverdiente Verfasser zu der Schilderung der christlichen Antiquitäten selbst übergehen wird. Das soll, wie mir Hr. Prof. Kondakoff mittheilt, im 6. Bande des vorliegenden Werkes geschehen.

Ein wie reges Interesse gegenwärtig in Russland unseren Studien entgegengetragen wird, das bezeugt auch der illustrirte Katalog einer kürzlich in Moskau stattgefundenen Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände [61]). Da sind auf 43 gut ausgeführten Lichtdrucktafeln die verschiedenartigsten kirchlichen Kunstgegenstände: Buchdeckel, Kelche, Kreuze, Mantelschnallen, Mitren, Scepter, Gewebe, Stolen, Spitzen, Dalmatiken u. s. f. vorgestellt. Einzelne Darstellungen, wie die des Todes der Jungfrau, der Beklagung des Herrn, der Anbetung der Weisen (dieselben erscheinen stehend, in Bischofsgewändern, alle drei mit weisser Hautfarbe, vor der ebenfalls stehenden Madonna mit dem Kinde), der Verkündigung, der Kreuzigung, bieten die interessantesten Vergleichungspunkte mit der abendländischen Kunst und erwecken nur um so lebhafter den Wunsch, es möge uns bald eine vergleichende Ikonographie der griechisch-russischen Kunst in ihrem Verhältniss zu der occidentalischen geschenkt werden.

VI.

Deutschland. Von darstellenden Werken wäre zunächst Holtzinger's Handbuch der altchristlichen Architektur zu erwähnen; doch gehört der Abschluss des Werkes dem laufenden Jahre an und ich muss mir daher vorbehalten, im nächsten Jahresbericht auf diese verdienstvolle Leistung zurückzukommen. Lübke's Geschichte der deutschen Kunst (Stuttgart 1888 f.) berührt die Denkmäler der frühchristlichen Kunst nur oberflächlich. In der im vorigen Bericht besprochenen ,Geschichte der christlichen Malerei' von Erich Frantz ist eine Nachtragslieferung erschienen, welche Illustrationen (meist Zinkographien) zu dem bis jetzt erschienenen 2. Theile bringt. Lindenschmit's ,Handbuch der deutschen Alterthumskunde' ist endlich in seinem I. Theile mit einer III. Lieferung abgeschlossen [62]): sie bietet einige wenige frühchristliche Denkmäler aus der Zeit der Völkerwanderung. Wie ein gelehrter Ethnolog neuester Richtung sich zu unsern altchristlichen Monumenten stellt, zeigt das seltsame Buch A. Bastian's [63]), welches darauf ausgeht, Erscheinungen und Vorstellungen der christlichen Welt im Zusammenhang mit ausserchristlichen Ideen und Kunstvorstellungen zu setzen: eine erweiterte Auflage der von Mortillet seiner Zeit vertretenen ,Methode', gegen welche wir uns leider nur ablehnend verhalten können.

---

61) Каталогъ ризницы Спасо-Преображенскаго монастыря въ Ярославлѣ. Графини Уваровой. Москва 1887. (Katalog der Gewänder u. s. f. des Spaso-Preobrachenski'schen [Christi-Verklärung-]Klosters in Jaroslaw. Von der Gräfin Uwaroff. Moskau 1887.)

62) Lindenschmit, L., Handbuch der deutschen Alterthumskunde. I. Theil. Die Alterthümer der merovingischen Zeit. Lfg. 1—3. Braunschweig 1888—89. 8°.

63) (Bastian) Bunte Bilder für die Spielstunden des Denkers auf 20 Tafeln. Entnommen dem Werk: Allerlei aus Volks- und Menschenkunde. Bd. I—II. Berlin 1888. 8°.

Von beschreibenden Kunststatistiken hat das abgelanfene Jahr ausser der Fortsetzung der Rahn'schen Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler (im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde XXII) die schöne Gabe des Kunstvereins der Diöcese Rottenburg gebracht, in welcher Prof. Paul Keppler Württembergs kirchliche Kunstalterthümer behandelt[64]. Das Königreich Württemberg ist bekanntlich reich an hervorragenden Schöpfungen der romanischen und gothischen Kunst: aber abgesehen von den Säulchen aus der Krypta zu Unterregenbach und der Inschrift zu Giengen, Oberamt Geislingen (vom Jahr 984; Keppler erklärt sie für die älteste datirte Kircheninschrift Deutschlands — eine jedenfalls etwas gewagte Behauptung[65]), besitzt das Land keine Zeugen älterer Bauweise: die aus dem ersten Jahrtausend erwähnten Baudenkmale, deren ältestes wohl die Helizena in Hirsau (645) ist, sind sämmtlich untergegangen. Die eigentliche schwäbische Kunst geht von dem zweiten und dritten Hirsauer Bau (Aureliuskirche 1059—71 und S. Peter 1083—91) aus.

Je mehr sich die Erkenntniss befestigt, in welch' innigem Zusammenhang die kirchliche Liturgie zur mittelalterlichen Kunst steht, um so dankbarer muss auch der Kunsthistoriker für jede brauchbare Einführung in dies Gebiet sein. Als eine solche glaube ich das neueste Werk des durch andere Arbeiten längst vortheilhaft bekannten Eichstätter Domdecans Prof. Valentin Thalhofer bezeichnen zu dürfen[66]. Ich denke über manche hier in Betracht kommende Grundfragen anders als der Hr. Verfasser, und finde das Buch bei weitem nicht in allen Fragen, namentlich was die ältere Zeit anlangt, auf der Höhe heutiger Kritik: aber es ist eine äusserst fleissige und reiches Material bietende Leistung, welche vor ihren Vorgängern den grossen Vorzug hat, auch der archäologischen und kunstgeschichtlichen Litteratur ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Der zweite Band soll in Kürze folgen.

Eine der gegenwärtig am meisten verhandelten Fragen bildet die nach der Berechtigung der Renaissance: wohl verstanden, nicht unter den Kunsthistorikern, unter denen Niemand diese Frage aufwerfen wird. Aber in der theologischen und kirchlichen Litteratur wird soeben heftig darüber gestritten, ob die Renaissance der kirchlichen und speciell auch der deutschen Kunst Segen oder Unsegen gebracht habe. Man weiss, wie August Reichensperger über diesen Punkt denkt: jüngst hat Joh. Janssen im 6. Bande seiner ‚Geschichte des deutschen Volkes' die italienische Renaissance und ihre Invasion in Deutschland als den Inbegriff des Verderbens erklärt. Zwei hochangesehene

---

[64] Keppler, Paul, Württembergs kirchliche Kunstalterthümer. Rottenburg a. N. 1888. 8°.

[65] Eine gewisse Anzabl ältere Kircheninschriften sind durch ihren Inhalt quasi datirt. Von datirten bietet z. B. Fulda zwei, welche älter sind als die Giengener — die Dedicationsinschrift eines Oratoriums von 808 (Marini, p. 164 4 ex cod. Donii, p. 352, al.) und die Dedicationsinschrift einer Kirche vom Jahre 885 (Pistor. III. Joann. Rer. Mog. I. 414). Die an der Kirche zu Haan bei Mülheim a. R. erhaltene Inschrift ist aus den Jahren 925—53 datirt u. s. f.

[66] Thalhofer, Handbuch der katholischen Liturgik. I. Bd. Freiburg i. Br. 1887.

kirchliche Archäologen, Friedrich Schneider in Mainz[67]) und Joh. Graus in Graz[68]), führen mannhaft den Kampf zu Gunsten der angegriffenen Renaissance. Ich werde sehr bald Veranlassung finden, ausführlich darzulegen, wie ich über diesen Gegenstand sowohl nach seiner historischen wie nach seiner praktischen Seite denke. Wenn ich es beklage, dass unsere deutsche nationale Kunst, innerlich gebrochen und ausgelebt, vor der fremden Invasion zurückweichen musste, so kann ich um des Todten willen, der nicht zu retten war, das Recht des Lebenden nicht verkennen. In Dingen des Kirchenbaues bin ich kein Freund der Renaissance, insofern es sich um deutsche Kirchen handelt und ich denke über den Werth der Jesuitenkirchen und die Stellung des Jesuitenordens zur Kunst anders als meine vortrefflichen Freunde, die Herren Graus und Schneider; aber von da ist ein sehr weiter Schritt zu dem Anathem über die Renaissane und es muss befremdlich erscheinen, wenn man letztere sogar für den Kirchenbau hier und da in Acht und Bann gethan sieht: was müsste der Vatican dazu sagen? — Ich glaube, dass sich dieser Frage noch andere Gesichtspunkte abgewinnen lassen, als es bisher geschehen: sie wird nur aus dem richtigen Verständnisse der Gesammtentwicklung der Kirche ihre wissenschaftliche Beantwortung gewinnen können. Erst aus einer solchen aber dürften sich die richtigen praktischen Folgerungen ergeben.

Eine andere Gabe, mit der uns Friedrich Schneider erfreut hat, ist die Publication des Advents-Diptychons Honolez-Hüpsch's in Darmstadt, ein neuer wichtiger Beitrag zur Kunst des 10. Jahrhunderts wie zur mittelalterlichen Ikonographie[69]). Für die Deutung der unter dem Propheten sitzenden Frau mit dem Kinde (= die Erde) hätte das Elfenbein des Cod. Paris. 9383 (Kunst u. Alterth. in Els.-Lothr. III 373, Fig. 117) angezogen werden können: wie denn überhaupt die zweite Abtheilung des III. Bandes von ‚Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen' für die frühchristliche Kunst, insbesondere aber für die Ikonographie des Mittelalters und die Elfenbeinsculptur des karolingischen Zeitalters bedeutsames Material bringt. Derselbe Band legt die Geschichte der Metzer Kathedrale dem deutschen Publikum zum ersten Male quellenmässig vor. Die dritte Abtheilung des III. Bandes, welche Lothringen abschliesst, ist im Laufe des Monats Juni ausgegeben worden.

Von kleineren Beiträgen seien erwähnt ein Vortrag des Kaplans Jos. Schlecht über die Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt[70]), wo als Denkmäler des ersten Jahrtausends noch Pontificalring und Casel des hl. Willibald in Anspruch genommen werden. Die letztere ist seither bei Rohault de Fleury IV,

---

[67]) F. Schneider, Gothik und Kunst. Brief an einen Freund (als Manuscript gedruckt). [1889]. s. l. e. a.

[68]) Graus, Joh., Die katholische Kirche und die Renaissance. 2. Aufl. Freiburg i. Br. 1888. 8°. Vgl. oben Repert. XII, 216 f.

[69]) F. Schneider, Elfenbein-Bildwerke aus dem Museum zu Darmstadt. Das Advents-Diptychon aus der Sammlung Honolez-Hüpsch. Mainz 1889. 8°. Zuerst erschienen in der Revue de l'art chrét., 1888, Livr. IV.

[70]) Schlecht, Jos., Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt. Eichstätt 1888. 8°.

pl. 587 wieder abgebildet, leider zu ungenügend, um ein Urtheil darüber zu gestatten, ob das Werk in der That dem 8. Jahrhundert oder, wie Sighart will, dem 11. zuzuschreiben ist.

Wichtiger sind die Beiträge, welche wir für die älteste christliche Kunst zu verzeichnen haben. Von der durch Wilh. Bode und v. Tschudi herausgegebenen Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche im Berliner Museum ist bereits im Repertorium (XII, 203) Rede gewesen; die altchristlichen Denkmäler des Museums sind selbstverständlich darin aufgenommen. Von der hervorragenden Publication Strzygowski's über die Calenderbilder[71]) ist ebenfalls bereits XI, 23 ff. weitläufig gesprochen worden, während XII, 219 auch die ergänzende Publication Keil's über die Monatscyclen erwähnt wurde. Für die Geschichte der byzantinischen Kunst und der ältesten christlichen Buchmalerei ist damit ein weiterer grosser Schritt geschehen: für die Frage, ob die Entstehung der für das Mittelalter gültigen Kunstvorstellungen und Typen in Rom oder in Byzanz zu suchen ist, sind diese Untersuchungen von grösstem Belang. Ist man der Lösung dieses Problems wesentlich näher gekommen, so gehen die Ansichten über die richtige Interpretation der altchristlichen Bildwerke noch immer auseinander. Es ist in unsern frühern Berichten von den Angriffen V. Schultze's und Hasenclever's auf die sog. ‚römische Schule' vielfach Rede gewesen. Ihnen hat sich als jüngster Bundesgenosse Hr. Hans Achelis zugesellt[72]), der seinen Weg zur christlichen Archäologie ebenfalls gleich jenen von der protestantischen Theologie aus genommen hat — leider ohne es der Mühe werth zu finden, sich mit den Monumenten bekannt zu machen, ehe er es unternahm, die Bresche auf das System der de Rossi'schen Interpretation zu eröffnen. Es kann der deutschen Wissenschaft nicht zu Ehren gereichen, wenn fort und fort junge Männer, ohne intime Bekanntschaft mit den Denkmälern, ohne den Boden zu kennen, dem diese entwachsen sind, ihre unreifen Ideen in die Welt hinaus werfen. Was soll man dazu sagen, wenn ein Anfänger auf diesem Gebiet wie Hr. Achelis, sich herausnimmt, von ‚de Rossi'schen Phantasien' zu reden? Ein solches Gebahren beweist allein, dass der Verfasser de Rossi's Schriften und seiner Methode nur ein höchst oberflächliches Studium gewidmet hat. Herr Achelis ist zwar weder unbedingter Anhänger der Schultze'schen noch der Hasenclever'schen Ansicht; er spricht sich sogar (S. 100 f.) sehr eingehend gegen letztere aus. Aber sein Endresultat ist ebenfalls, dass ‚alle Katakombenbilder, welche als symbolisch-mystische Compositionen galten, als recht einfache historische oder decorative Darstellungen' aufzufassen seien. Demnach ist auch (S. 110) ‚das eucharistische Fischsymbol in den Gemälden der Katakomben nicht zur Darstellung gekommen'; die vier collectivischen Mahle und das Bild

[71]) Strzygowski, Die Calenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. (Jahrb. d. Kaiserl. d Archäol. Instituts, Ergänzungsheft I.) Mit 30 Tafeln. Berlin 1888. 4°.

[72]) Achelis, Dr. Hans, Das Symbol des Fisches und die Fischdenkmäler der römischen Katakomben. Marburg 1888. 8°.

in S. Priscilla fasst er als Darstellungen des Speisewunders auf und entzieht sie somit dem symbolischen Kreise. Die Fische in S. Lucina und das Deckengemälde in S. Callisto sind ihm blosse Decorationsstücke; nur bei den in S. Callisto zweimal erscheinenden Fischen soll die symbolische Auffassung eine beachtenswerthe Möglichkeit bleiben (sic!).

Ich kann völlig davon absehen, diese Aufstellungen einer Kritik zu unterziehen: eine solche liegt jetzt vor in der eben ausgegebenen Schrift Wilpert's ‚Principienfragen der christlichen Archäologie'[73]. Hr. Jos. Wilpert, welcher auf unserm Gebiet zuerst mit einigen Beiträgen zu meiner ‚Realencyklopädie der christlichen Alterthümer' auftrat, hat sich seither als einer der besten und schätzbarsten Mitarbeiter auf diesem Gebiete bewiesen. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Rom, unausgesetzter Besuch der Katakomben machten ihn zu einem der genauesten Kenner der ‚Roma sotterranea'. Die vorliegende Schrift ist seine erste grössere Veröffentlichung: man wird den Ton der Polemik in ihr etwas gemildert wünschen und dem Verfasser in dem einen oder andern controversen Punkte nicht Recht geben können. Aber die Arbeit stellt eine vortreffliche Apologie dessen dar, was de Rossi seine ‚archäologische Orthodoxie' nennt: sie räumt mit den Systemen der Herren V. Schultze, Hasenclever, Achelis u. s. f. gründlich auf und stellt auf Grund sorgfältiger Erhebungen und einer durch ein ausgezeichnetes Auge vortrefflich unterstützten Autopsie unser Urtheil in Bezug auf zahlreiche Denkmäler der Katakomben endgültig fest. Wilpert hat unserer Wissenschaft mit dieser Streitschrift einen grossen Dienst erwiesen und sich damit eine Stellung erworben, welche ihm Niemand streitig machen wird. Die von V. Schultze inzwischen ausgegebene Gegenschrift und die von Wilpert zu erwartende Replik wird mir Gelegenheit geben, im nächsten Jahresbericht auf die Streitfrage zurückzukommen.

Seit Franz Bock seine ‚Geschichte der liturgischen Gewänder' geschrieben, hat sich ein überaus reiches Material angehäuft, welches die Entwickelung der textilen Kunst im Mittelalter, vorzüglich in dessen ersten Jahrhunderten, in vielfach völlig neuem Lichte erscheinen lässt. Die grossartige Sammlung textiler Reste, welche Lessing im Berliner Kunstgewerbemuseum angelegt, die kostbaren Erwerbungen ägyptischer Textilfunde, welche durch Graf nach Wien gekommen und dem k. k. österreichischen Museum einverleibt wurden, die Fundstücke, welche durch Fr. Bock für das Gewerbemuseum zu Düsseldorf und das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg erworben wurden, endlich die merkwürdigen Gewandstücke, welche Mgr. De Waal für das Museum des Campo santo Tedesco in Rom gewann, alle diese Erwerbungen harren noch ihrer wissenschaftlichen Durcharbeitung und Publication. Die Veröffentlichung von kirchlichen Gewändern der frühchristlichen Periode, wie deren das k. k. österreichische Museum, anscheinend aus dem 5. u. 6. Jahrhundert n. Chr. besitzt, muss unsere Kenntniss des Gegenstandes auf das allerwesentlichste

---

[73]) Wilpert, Jos., Principienfragen der christlichen Archäologie, mit besonderer Berücksichtigung der ‚Forschungen' von Schultze, Hasenclever und Achelis. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. Freiburg i. Br. 1889. 8⁰.

erweitern und modificiren. Vorläufig ist die technische Seite desselben bereits in erwünschtester Weise gefördert durch die soeben erfolgte hochwillkommene Ausgabe eines illustrirten Katalogs, welche Hr. Dr. Al. Riegl besorgt hat [74]). Eine ‚Charakteristik' der hier beschriebenen Stoffe geht dem Verzeichniss voraus [75]). Wir lernen daraus, dass mit einer einzigen vielleicht auf altägyptischen Einfluss zurückzuführenden Ausnahme uns in diesen Textilresten durchwegs Elemente begegnen, die, sofern sie uns nicht bereits aus andern Denkmälern, namentlich Mosaiken der späten Antike und des frühern Mittelalters bekannt sind, doch vollständig den allgemeinen Charakter der spätantiken Ornamentik zur Schau tragen. ‚Eine genauere Zeitbestimmung zu treffen, ist bei dem Mangel datirter Stücke heutigen Tages unmöglich. Auch die paar daran erhaltenen Inschriften bieten bei dem geringfügigen Vergleichmaterial, das der altkoptischen Paläographie dermalen zur Verfügung steht, keine wesentliche Hilfe. Christliche Elemente sind ohne Zweifel darin enthalten. Dies beweisen nicht so sehr die Kreuzfiguren und Nimben, wovon erstere ein uraltes Werkornament, die andere eine in spätantiker Zeit ganz und gäbe Auszeichnung hervorragender weltlicher Personen darstellen. Aber man hat in Akhmîm Zeugdrucke mit Apostelfiguren, die durch griechische Beischriften als solche bezeugt sind, gefunden (Privatsammlung des Hrn. Graf) vollständig in ravennatischem Mosaikenstil. Ebenda fand man auch Einsätze (eb.) mit nimbirten Brustbildern des Dionysos und der Ariadne, gleichfalls durch Beischriften als solche bezeugt. Dies weist auf eine Zeit, da in der Profankunst in vollkommen naiver Weise die herkömmlichen heidnischen Typen noch gebraucht wurden, während die Sacralkunst bereits ausgeprägten christlichen Charakter trug. Man möchte hienach auf das 4. Jahrhundert n. Chr. schliessen; anderseits glaubt aber der Aegyptologe Dr. Krapp die koptische Inschrift auf Taf. IX aus Sakkarah dem 7. Jahrhundert zuschreiben zu sollen. Vorläufig müssen wir uns also mit den weiten Grenzen vom 4.—7. Jahrhundert n. Chr. begnügen, um so mehr, als es dermalen für die Zeit überhaupt an entsprechenden Vorarbeiten fehlt; Folgendes darf aber jetzt schon aus der Betrachtung dieser Funde abgeleitet werden: fürs Erste, dass die Profankunst des frühen Mittelalters, die uns hier in ihren intimsten Aeusserungen entgegentritt, mit der späten Antike aufs innigste zusammenhängt; ferner, dass sich in der Zeit vom 4.—8. Jahrhundert jener Umschwung in der Geschichte der Textilkunst vorbereitete und vollzog, der vom Wirkerstil des Alterthums zum Seidenstil führte, und dass diese Entwicklung in der Textilkunst auch auf die übrigen Kunstgebiete den entschiedensten Einfluss gehabt haben muss. Eine weitere Folgerung ist, dass nicht nur die sassanidische, sondern auch die sog. arabische Kunst — wenigstens was das textile Gebiet anbelangt — in directer Linie von der hellenistisch-spätrömischen Antike abzuleiten seien' u. s. f.

---

[74]) K. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie. Die ägyptischen Textilfunde im k. k. Oesterreichischen Museum. Allgemeine Charakteristik und Katalog von Alois Riegl. Mit 13 Tafeln in Lichtdruck. Wien 1889. 4⁰.

[75]) Man vergleiche auch die dankenswerthen Mittheilungen Th. Frimmel's im Repert. f. Kunstwissenschaft 1887, 405.

Gehen wir zu den Zeitschriften über, so bieten die ,Mittheilungen des Instituts für österr. Geschichtsforschung'[76]) X, 1. Heft aus der Feder des nämlichen vortrefflichen Gelehrten einen cultur- und kunstgeschichtlichen resultatenreichen Beitrag über die Calenderillustration der Antike wie des Mittelalters. Das nämliche Organ bringt (IX, 1) einen beachtenswerthen Aufsatz Prof. Franz Wickhoff's über die ,Monasteria' bei Agnellus, wo verneint wird, dass das Wort hier nicht bloss = Kloster, sondern auch zur Bezeichnung kleiner Kirchenbauten gebraucht wird. In dem ,Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses' hat Dr. Theodor Frimmel in gewohnter geistvoller Weise eine Anzahl Bronzen erläutert, unter denen eine Hostientaube der Ambrasersammlung unser besonderes Interesse in Anspruch nimmt. Frimmel setzte sie ins 12. Jahrhundert und hält sie für italienischen Ursprungs.

Die ,Mittheilungen der k. k. Centralcommission' brachten zunächst die Fortsetzung von Frimmel's anziehender Studie über die Ikonographie des Todes (1887 p. CXXXVIII, 1888, p. 237), weiter einen Aufsatz über die Basilika und das Cömeterium zu Salona (1887, p. CXV), einen interessanten Aufsatz des Grafen Dzieduszyski über die altruthenische Malerei (1888, p. 224), die Studie des Conservators J. Graus über die Kirche zu Victring, in welcher er das einzige noch erhaltene Beispiel des südfranzösischen spätromanischen Gewölbsystems in Deutschland und Oesterreich (System des spitzen Tonnengewölbs im Hauptschiffe und quer übergestellter spitzer Tonnen in den Abseiten, wie in Fontenay) constatirt (eb. 229). Weiter gibt Paul Clemen (eb. 1889, 11 f.) einen Beitrag zur Ikonographie des hl. Christophorus.

Luthardt's ,Zeitschrift für kirchliches Wissen und kirchliches Leben' hat auch in den letzten zwei Jahrgängen das monumentale Gebiet mit dem lesenswerthen Aufsatze Nöldechen's ,Bei Lehrern und Zeugen in Carthago, Rom, Lugdanum' und mit Victor Schultze's Aufsatz über den ,gegenwärtigen Stand der kirchlich-archäologischen Forschung' (1868, 296—312) bereichert. Die ,Zeitschrift für Kirchengeschichte' betrat 1888 unser Feld nicht, dagegen gab uns der Jahrgang 1889 (X, 253) Joh. Ficker's Bericht ,über die Arbeit in der christlichen Archäologie mit besonderem Bezug auf Pohl's Buch über die altchristliche Malerei', welches hier eine sehr ungünstige Beurtheilung erfährt. Dr. Ficker, dessen tüchtige Studie über die Aposteldarstellungen seiner Zeit hier (Repertorium XI, 423) besprochen wurde, hat, wenn ich ihm nicht überall zustimmen kann, jedenfalls von seinen Mitarbeitern aus dem Heerlager der protestantischen Theologie den Vorzug einer vortrefflichen methodischen Schulung und eines ruhigen, wenn auch nicht immer ganz unbefangenen Urtheils. Man darf mit Spannung den weitern Arbeiten dieses tüchtigen Forschers und namentlich der von ihm vorbereiteten Herausgabe der christlichen Sarkophage Spaniens entgegensehen.

---

[76]) Riegl, Al., Die mittelalterliche Kalenderillustration, ihr Ursprung und ihre Entwicklung bis zur vollständigen Ausbildung der Typen im 11. Jahrhundert. 1889. 8°.

Von unsern rheinländischen Organen brachten die ‚Nassauischen Annalen‘ (XX, 31) einen Aufsatz Friedrich Schneider's, in welchem mit gewohnter Meisterschaft ‚die Einhorn-Legende in ihrem Ursprung und ihrer Ausgestaltung« behandelt wird. Derselbe hat in den »Jahrbüchern des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland‘ (LXXV, 106) den schon von Schnütgen (Westd. Zeitschr. Korrespondenzbl. VI u. 1) erörterten Wormser Grabfund besprochen, in welchem die Reste des B. Konrad II (um 1081) erkannt werden. In der ‚Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins‘ (N. F. IV, 46) gab ich eine Uebersicht über die jetzt in S. Paul in Kärnten verwahrten Schätze der alten Schwarzwaldabtei S. Peter, unter denen liturgische Gewänder des 12. und 13. Jahrhunderts und das Reliquienkreuz der Königin Adelheid von Ungarn (1077) die bedeutendsten sind. Geringer für unsern Zweck als gewöhnlich war in diesem Jahre der Ertrag der in der vortrefflich redigirten ‚Westdeutschen Zeitschrift‘ und ihrem ‚Korrespondenzblatt‘ niedergelegten Forschungen. Nr. 118 des letztern veröffentlicht die in S. Maximin bei Trier im Juni 1888 gefundene griechische Grabschrift eines aus dem Morgenlande gebürtigen Christen Namens Ursicinus, der 29 Jahre alt starb; ein Luxemburger Geistlicher, Hr. Reiners, gab Notizen über das dem 10. Jahrhundert angehörige Troparium der Abtei Prüm (Cod. Parisin. 9448) und dessen Bilderschmuck (Nr. 148, 183).

Der ‚Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde‘ (Jahrg. XXII) fährt fort ein beredtes Zeugniss für die rastlose Arbeit der Schweizer Alterthumsfreunde zu geben. Rahn's Statistik ist ein Muster dieser Gattung. Unter den übrigen Aufsätzen geht unsern Gegenstand u. a. näher an der Brief des Prof. G. v. Wyss in Zürich über die Portalinschrift der Stiftskirche zu Neuenburg, deren Text Sal. Vögelin seiner Zeit am nämlichen Orte (1862, 34) festgestellt hatte:

Respice, virgo pia, me Bertham, sancta Maria
Et simul Ulricum, qui sit fugiens inimicum
Det Domus hœc risum facientibus et paradisum.

Die Inschrift war gewöhnlich auf die von der Sage verherrlichte Königin Bertha und den Bischof Udelricus bezogen; Hr. v. Wyss macht mehr als wahrscheinlich, dass die Gräfin Bertha, Wittwe des um 1192 gestorbenen Grafen Ulrich II von Neuenburg mit ihrem jungen Sohn Ulrich III († 1225) Gründerin der Kirche war und auf sie diese Verse zu beziehen sind.

Unter den theologischen Zeitschriften hat das dem ‚Pastoralblatt für die Diözese Rottenburg‘ beigegebene »Diözesan-Archiv von Schwaben« (Red. E. Hofele) fortgefahren, namentlich für die schwäbische kirchliche Kunst brauchbare Beiträge zu liefern. Das ‚Freiburger Diözesan-Archiv‘ brachte in seinem XIX. Bande einen Artikel von F. W. E. Roth über die Grabinschriften des Speirer Doms nach dem Syntagma monumentorum des Domvicars Helwich.

Gehen wir zu den speciell der kirchlichen Kunst und Alterthumskunde sich widmenden Zeitschriften über, so sehen wir zunächst die beiden schwä-

bischen Organe in bewährter Weise ihre erspriessliche Thätigkeit fortsetzen, das protestantische ‚Christliche Kunstblatt‘ und das katholische ‚Archiv für christliehe Kunst‘. Das letztere brachte Keppler's Studien über Paramentik, desselben Rede über Pflege der christlichen Kunst, Beiträge über Glockeninschriften, Chorschranken, Lettner, Ciborien in Württemberg, einen Aufsatz über Kloster Herrenalb, über den Bildhauer Jakob Russ von Ravensburg u. s. f. Das ‚Christliche Kunstblatt‘ gab u. a. einen Aufsatz V. Schultze's: ‚Die altchristliche Kunst im Lichte der neueren Forschung‘; Beiträge über das Münster von Basel, den Radleuchter des Hildesheimer Doms, eine altchristliche Lampe von Selinunt (V. Schultze); ikonographische Studien über den Erzengel Michael, die Deckengemälde zu Zillis, Maria in alter Kunst und Dichtung; Fortsetzung der Artikel über die christlichen Grabschriften.

Die ‚Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchengeschichte‘ hat in ihrem zweiten Jahrgange den Erwartungen entsprochen, welche wir im letzten Jahresbericht ihr entgegengetragen haben. Sie ist neben de Rossi's Bulletino jetzt entschieden das wichtigste periodische Organ für unsere christliche Alterthumskunde: nur wäre der Redaction etwas schärfere Handhabung der Kritik und grössere Aufmerksamkeit nach der formalen und stilistischen Ausgestaltung einzelner Aufsätze, endlich sorgfältigere Correctur des sehr nachlässigen Druckes zu wünschen. Der Herausgeber, Dr. de Waal, berichtet S. 148 über den Silber- und Goldschatz des Cav. Rossi (einem der Zeit der Langobarden angehörenden, höchst werthvollen und für die Geschichte des Geräthes wie der liturgischen Gewänder überaus interessanten Fund aus der Gegend von Jesi 1882), S. 277 über ein eucharistisches Gefäss in Lammesform (aus demselben Fund herrührend, eines der seltensten Denkmäler), S. 302 über de Rossi's neuen Band der Inschriften, S. 313 über figürliche Darstellungen auf Teppichen und Vorhängen in römischen Kirchen bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. — Wilpert gibt eine Darstellung der Katakombe von S. Priscilla (S. 1), berichtet über die Sitzungen der Akademie für christliche Archäologie (S. 281) und (S. 88) über die neuen Ausgrabungen in der Katakombe von S. Priscilla, wo sehr interessante Funde gemacht wurden; er weist S. 311 die von L. von Rau (Ein römischer Pflüger, Frankfurt a. M. 1888) gegebene Deutung des einen Pflüger mit zwei Zugstieren darstellenden Rundbildwerkes des Berliner Museums als eines in christlicher Zeit überarbeitetes und für ein Grabdenkmal bestimmten Werkes von 200 v. Chr. (!) zurück, indem er es der nichtchristlichen Kunst des Trajanischen Zeitalters restituirt. — Armellini untersucht zwei altchristliche Inschriften (S. 28) und publicirt eine in S. Agnese kürzlich gefundene, von ihm ins 4. Jahrhundert gesetzte Bronzeplatte mit den Bildnissen Petri und Paul (Taf. V, S. 130 f.), womit dieses Sujet eine sehr bemerkenswerthe Bereicherung erfährt. — Swoboda kündigt (S. 87) einen Fund an, dessen Publication er für die ‚Mittheil. der k. k. Centralcommission‘ vorbereitet und der aus Dalmatien in das Antikencabinet zu Wien gelangte: eine altchristliche silberne Pyxis mit der jugendlichen Gestalt des Erlösers und den Aposteln. — Von J. P. Kirsch enthält die Zeitschrift zwei werthvolle Beiträge über die alte

Peterskirche zu Rom (S. 113) und den Ort des Martyriums des hl. Paulus (S. 233), weiter eine Notiz über die Cömeterien der Salarischen Strasse im 13. Jahrhundert (S. 207). Eine Handschrift von Trier von 1578 bietet eine gleichzeitige Notiz über die erste Aufdeckung der Katakombe von S. Priscilla 1578; sie ist hier (S. 209) durch Dr. Sauerland publicirt und wird durch einen Brief de Rossi's erläutert (eb. 212). — Stevenson, welcher den suburbicarischen und den in der entferntern Umgebung Roms gelegenen Katakomben seit Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet, veröffentlicht S. 326 f. eine Untersuchung des bei der alten Etruskerstadt Volsinium (Bolsena) gelegenen Cömeteriums der hl. Christina, dessen Anfänge noch in die Zeit der Verfolgungen hinaufreichen. Aus Bolsena stammt auch das Relief, welches im Anschlusse an Stevenson's Aufsatz Mgr. Costa-Luzi (S. 351, Taf. IX) publicirt: ein charakteristisches Denkmal der völlig verrohten indigenen Kunst des 10. bis 11. Jahrhunderts (Anbetung der Weisen, die fünf klugen Jungfrauen u. s. f.).

Weitaus das grösste Interesse aber beanspruchen die Mittheilungen des Passionisten P. Germano über das Haus der Martyrer Johannes und Paulus auf dem Coelius (S. 137 f., 322 f., 404 f.). Die von P. Germano hier, unter der Kirche S. Giovanni e Paolo, nahe S. Maria in Navicella, vorgenommenen Ausgrabungen zählen sicher zu den wichtigsten und erfolgreichsten der letzten Jahrzehnte. Die römische Localtradition lässt die beiden Martyrer Johannes und Paulus, Hofbeamte der Constantina, Tochter Constantins d. Gr., auf dem Coelius, am Fuss des einen Tempel des Claudius tragenden Hügels wohnen. Unter Julian sollen dieselben hingerichtet worden sein und zwar heimlich, in ihrer eigenen Wohnung; unter K. Jovinian hätten dann der Patricier Byzantius und sein Sohn Pammachius, des hl. Hieronymus Freund, über diesem Hause, das zugleich ihre Begräbnissstätte geworden, eine Basilika gebaut. In den Jahren 1887—89 wurde nun in der That unter der Basilika eine römische Domus des 3.—4. Jahrhunderts aufgedeckt, deren Wände Stuckverkleidung mit Fresken der genannten Zeit aufweisen. Ein Theil dieser Malereien ist rein decorativ: Thiere, Seepferde, Blumen, Masken, wie in Pompei, dann aber finden sich auch christliche Sujets, Oranten, Moses, der am Horeb die Schuhe ablegt, eine Hinrichtungsscene (Taf. VI). Die Ausgrabungen sind noch nicht abgeschlossen und sollen, sobald sich die Mittel dazu finden, fortgesetzt werden; ich behalte mir daher vor, später eingehender auf dieselben zurückzukommen. Schon jetzt aber darf ich, auf Grund des bisher bekannt Gegebenen wie auf Grund eigener Besichtigung dieser Ausgrabungen bestätigen, dass hier eine höchst willkommene Bereicherung unserer Kunde altchristlicher Verhältnisse vorliegt: denn es steht hier zum erstenmal ein von Christen bewohntes, von Christen mit bildlichen Darstellungen geschmücktes Privathaus des 3.—4. Jahrhunderts vor uns, und zum erstenmal sind wir in die Lage gesetzt, uns die Innendecoration eines solchen Wohnhauses an einem authentischen Beispiel zu veranschaulichen.

Der ‚Römischen Quartalschrift‘, welcher wir Grund haben, eine gute Zukunft zu wünschen, ist seither in Deutschland eine neue ‚Zeitschrift für

christliche Kunst' an die Seite getreten [77]). Sie ist der Anregung der letzten ,Generalversammlung der Katholiken Deutschlands' entsprungen, welche eine ,Vereinigung zur Förderung der Zeitschrift für christliche Kunst' mit einem Vorstand von 20 bezw. 24 Mitgliedern gebildet hat: ein Ausschuss von 9 Mitgliedern mit Hrn. Domcapitular Schnütgen in Köln steht an der Spitze des Unternehmens. Dasselbe hat selbstverständlich hinsichtlich seiner Absichten allgemeinen Anklang gefunden: die Ausführung wird aber vielfach scharf kritisirt. Ich selbst würde Plan und Einrichtung der Zeitschrift in mancher Hinsicht anders gewünscht und vorgeschlagen haben, und ich bin keineswegs mit allem einverstanden, was die Zeitschrift gebracht hat: namentlich ist der bibliographisch-kritische Theil durchaus ungenügend. Wenn Bücher, welche der Wissenscbaft so ins Gesicht schlagen, wie Beissel's ,Triers'che Kirchen', eine so warme Empfehlung finden, wie ihnen S. 221 von einem meiner Freunde zu Theil geworden, so kann das nur Bedauern erwecken und muss bei ernsten Forschern das Ansehen der Zeitschrift schädigen. Diese Ausstellungen können mich nicht abhalten, die Zeitschrift in jeder Weise zu unterstützen und zu empfehlen. Sie hat in ihrem I. Jahrgang bereits eine Reihe von werthvollen Beiträgen gebracht. Ich hebe nachstehende heraus, welche die ältere christliche Archäologie betreffen: Friedrich Schneider: Ueber ein für die Kunst des 10. Jahrhunderts hochinteressantes Elfenbeindiptychon (S. 15). — F. X. Kraus: Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie: I. (Mosaik und Epitaph des 12. Jahrhunderts in Verdun); II. Satirisches Siegel eines vorgeblichen Bischofs von Pinon); III. Karolingisches Madonnenbild in Metz — eines der merkwürdigsten Werke frühmittelalterlicher Kunst auf deutschem Boden (S. 29 f. 78 f.). — Stephan Beissel: Ueber das karolingische Evangelienbuch des Aachener Münsters. — Loersch: Zur Geschichte der liturgischen Tauben (S. 109). — Gravirtes Medaillon des Salvator im Kölner Domschatz (Ende des 12. Jahrhundert, S. 113). — Stephan Beissel: Die Darstellung der Taufe und der Kreuzigung des Herrn in einer Handschrift des Trierer Domes (13. Jahrhundert, S. 131). — Fr. Schneider: Ueber Anlage neuer Pfarrkirchen und das Bedürfniss der Zeit (S. 153) mit den Entgegnungen von A. Reichensperger und Prill (S. 235, 271). — P. Adam: Ueber den Einband liturgischer Bücher (S. 193). — Schnütgen: Ueber einen romanischen Thonkrug, der als Schallgefäss in S. Severin zu Köln benutzt ist (S. 247). — Schönermark: Ueber einen holzgeschnitzten Crucifixus der karolingischen Zeit (sehr merkwürdige Darstellung zu Obernkirch bei Bückeburg; der Christus völlig mit langer Tunica bekleidet, Füsse nebeneinander (S. 316 f.). — Heuser: Ueber den alten Sarkophag des Eb. Engelbert von Köln (S. 319). — Schnütgen: Fragment eines altchristlichen (?) Thongefässes (S. 321), welches kürzlich in Kassel zum Vorschein kam und von dem Herausgeber als Rest eines Weihwasserbehälters angesehen wird. Ich glaube, mit Recht, doch möchte ich die Entstehung des Denkmals nicht über die spätere merovingische Zeit hinaufführen. — Dett-

---

[77]) Zeitschrift für christliche Kunst, herausgegeben von Alexander Schnütgen, Domcapitular in Köln. I. Jahrg., Hft. 1—12. Düsseldorf, L. Schwann 1888. 4°.

mer: Die Enger'schen Alterthümer, resp. der Kirchenschatz von Herford (S. 355). — P. Keppler: Wie studirt man Kunst (S. 359). — Effmann: Ausgrabungen in der Krypta der Abteikirche zu Werden (S. 371: Sarkophag, Mosaikboden des 9.—11. Jahrhunderts). — Liell: Ueber ein Christophorusbild in der Kirche zu Niedermendig (S. 397: 12.—13. Jahrhundert). — F. X. Kraus: Ueber den Altarfund von Gering (S. 415: romanischer Altar, zu welchem Eb. Egilbert von Trier 1079—1101 eine altchristliche Grabschrift als Altare portatile weihte; das Reliquiar verschloss er mit seinem Siegel, einem der ältesten erhaltenen Exemplare bischöflicher Siegel mit dem Brustbild des Prälaten). — Jakob: Das gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg (S. 425: Ende des 13. Jahrhunderts). — Fr. Schneider: Mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien im Münster zu Bonn (S. 443).

Zu erwähnen wären endlich noch von Oesterreich angehörenden Zeitschriften der von J. Graus redigirte ‚Kirchenschmuck' (XVIII. Jahrgang) und die ‚Christliche Akademie', Organ des Vereins ‚Christliche Akademie zu Prag', welche beide fortfahren, sowohl die Denkmäler als auch die praktischen Fragen (Restauration und Aufstellung von Bildern u. s. f.) zu berücksichtigen.

Freiburg, im Mai 1889. *Franz Xaver Kraus.*

Notizen.

[Zur Berichtigung.] In der Besprechung meiner »Studien über Jan Scorel« im letzten Hefte des Repertoriums (p. 328) hält Herr L. Scheibler die Echtheit der Bonner Kreuzigung mit der Bezeichnung »Schoorle 1530« aufrecht, welche ich bereits früher bekämpfte. Ich habe hiezu Folgendes zu bemerken: Es ist wohl möglich, dass der Geistliche jener Kirche, in welcher das erwähnte Bild im Jahr 1840 gefunden wurde, »nicht viel von alten Inschriften verstand«, aber seine Mittheilung an Passavant im »Kunstblatt« (1841, p. 426, 427), welche ausdrücklich sagt: »dass nur die Buchstaben ‚Orle 1530' alt seien«, ist wohl vollkommen glaubwürdig. Er kannte das Bild schon vor dem Jahre 1840, wo es nur die soeben genannte Bezeichnung trug. So hat offenbar auch Passavant diese Mittheilung des Geistlichen verstanden, weil er ausdrücklich hinzufügt: »Das Bild soll jetzt die Inschrift Schoorle tragen«. Auf die Unterschiede des Wortlautes »Orle« und »Schoorle« brauche ich Niemanden besonders aufmerksam zu machen, aber schon aus diesem Grunde kann dieses Bild unmöglich einen Ausgangspunkt für die Beurtheilung der Werke Scorel's bilden. Alle Bemerkungen eines Förster, Merlo, Rathgeber, durchaus sehr ehrenwerther Encyclopädisten, sind schon desshalb von geringem Werth, weil sie sämmtlich das Bild erst später gesehen haben. Wenn jene Bezeichnung Schoorle, oder vielmehr ihre Anfangsbuchstaben SCHO, heute nach 50 Jahren das Ansehen einer alten und

ursprünglichen gewonnen haben mag, so wird das Niemanden beirren, der über die materiellen Farbenqualitäten hinreichende Kenntnisse besitzt, um zu wissen, dass sich Ton, Consistenz und Härte der Oelfarbe wohl in den ersten 20—30 Jahren, später aber nur unwesentlich verändern. Abgesehen davon ist die Bezeichnung auf den ersten Blick hin verdächtig. Nicht nur das erste O, sondern alle vier gefälschten ersten Buchstaben sind grösser als die übrigen, und man sieht, wie dem Fälscher darum zu thun war, den gegebenen oder vorbereiteten Raum mit denselben vollkommen auszufüllen.

Ueberdies kommt die auch von Justi als auffallend erwähnte Bezeichnung Schoorle bei dem Meister sonst nicht vor und ist der Gebrauch des grösseren Anfangsbuchstaben (hier des S) bei lateinischer Lapidarschrift für jene Zeit sehr ungewöhnlich.

Die Urheberschaft Scorel's erscheint demnach jedenfalls höchst verdächtig, ja unhaltbar.

Ferner citirte ich nahezu wörtlich Waagen's Handbuch (p. 293), in welchem Werke dieser Schriftsteller das Bild in der Sammlung des Rathhauses zu Utrecht, eine Madonna, für das einzige von Scorel beglaubigte Werk erklärt, das in Rede stehende Bild in Bonn (damals in Köln) gar nicht anführt, und nur in einer Note erklärt, dass alle sonstigen, dem Scorel in München, Köln u. s. w. beigemessenen Bilder von ihm nicht herrühren. Trotzdem aber war das fragliche Bonner Bild Waagen sehr wohl bekannt, denn in seinem siebzehn Jahre früher erschienenen Buche: »Kunstwerke in Deutschland« spricht er von diesem durch Aufschrift beglaubigten Bilde Scorel's.

Waagen muss also inzwischen sein Urtheil über Scorel geklärt haben, sonst hätte er dieses angeblich sogar datirte Bild Scorel's gewiss nicht in seinem Handbuche zu erwähnen vergessen.

Wenn daher Herr L. Scheibler gegen das von mir citirte Handbuch Waagen's dessen älteres Buch »Kunstwerke in Deutschland« ins Treffen führt, so muss ich gestehen, dass ich glaube, der besonnene Leser wird mit mir das reifere Urtheil Waagen's ohne langes Ueberprüfen seinem jüngeren vorziehen.

Damit jedoch sind die Anstrengungen, welche gemacht werden, um dieses Bonner Bild als ein Werk Scorel's zu sichern, noch nicht erschöpft. Ich behauptete ferner, dass Justi das Bonner Bild zum Ausgangspunkte bei der Charakteristik Scorel's als eines »verzerrten Manieristen« genommen habe, nach welchem dann weiter fortgetauft und das Werk Scorel's zusammengestellt wurde.

Ist nun das Bonner Bild falsch, so ist es auch um den ganzen darauf fussenden Scorel Justi's geschehen.

Um daher diesen Scorel zu retten, auch für den Fall, wenn das Bonner Bild seinem Schicksale anheimfallen sollte, behauptet Bode (Repert. XII, 73), dass Justi das Bonner Bild noch gar nicht gekannt hätte, als er seinen Aufsatz über Scorel schrieb. Nun habe ich aber aus Justi's eigenem Aufsatze nachgewiesen, dass er dieses Bild kannte und es selbst zum Ausgangspunkte seiner Untersuchung nahm; und nun kommt Scheibler

und gesteht, Bode hätte seinen Bericht einer Briefstelle Justi's entnommen, welche lautet: »Erst 1875 auf einer holländischen Reise habe ich, besonders »in Haarlem, eingehende bildvergleichende Studien über Scorel gemacht. »Daraus ging der Vortrag von Ende 1878 hervor, bei dessen Abfassung ich »die damals im Kölner Privatbesitze befindliche Kreuzigung noch nicht kannte. »Die Besprechung derselben habe ich wohl für den Abdruck der Handschrift »dieses Vortrages (im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen von 1881) »eingefügt.« So lautet angeblich die Briefstelle Justi's, welche Scheibler citirt. Scheibler scheint aber hiebei nicht bemerkt zu haben, dass Justi's Briefstelle mit den Ausführungen in seinem eigenen Aufsatze nicht stimmt, denn dort heisst es (p. 204): »Sie (die Bonner Kreuzigung) war mehrere Jahre lang im erzbischöflichen Museum zu Köln ausgestellt und wurde auf Anregung einer vom Verfasser (sc. Justi) in der Festversammlung der rheinischen Alterthumsfreunde am Winckelmannstag den 9. December 1878 gemachten Mittheilung [1]) für das Provinzial-Museum zu Bonn erworben.« Demnach hat doch wohl Justi schon bei seiner Mittheilung am 9. December 1878 das Bonner Bild gekannt —? Oder hat er das Bonner Museum angeregt, ein Bild zu kaufen, welches er selbst nicht kannte? Das ist nicht möglich, denn er schreibt ja selbst in seinem Aufsatze im oft genannten Jahrbuche (p. 194) darüber folgendes:

»Erst als im Jahre 1840 der Kölner Maler Eberhard Burel in der Abtei »Steinfeld a. d. Eifel ein figurenreiches, bezeichnetes und datirtes Werk Scorel's »fand und mit diesem die bekannten Gemälde in der Pinakothek (d. h. die »Bilder des Meisters vom Tode der Maria) verglichen werden konnten, wurden »die ersten Grundlinien zur Wiederherstellung seines Bildes gewonnen. Seit- »dem dann die Gründung der Museen in Haarlem und Utrecht Asyle geschaffen »hat, sind auch mehrere Hauptwerke des Meisters zum Vorschein gekommen.« — Nun haben wir ja aus dem eigenen Munde Justi's, des Begründers der Scorelcharakteristik ersehen, dass gerade das Bonner Bild, welches Justi nach den Aussagen Bode's und Scheibler's nicht gekannt haben soll, die ersten Grundlinien zu der von Justi aufgebauten Charakteristik Scorel's geliefert hat, was so viel bedeutet, als dass man nach dem Bonner Bilde den Meister bestimmt und fortgetauft hat, was ich eben behauptet habe. Die eigenen Anführungen Justi's in seinem Aufsatz stehen sonach im Widerspruch mit dem was Bode (l. c.), als auch mit dem, was Scheibler nach der angeblichen Briefstelle Justi's behauptet. Wollte man diese Widersprüche in Harmonie bringen, müsste man nur annehmen, dass Justi den Meister nach dem Bonner Bilde und zu einer Zeit charakterisirt und bestimmt hat, als er dieses Bild noch gar nicht kannte!

Ich habe ausser dieser Gegenüberstellung der Thatsachen der Kritik des Herrn L. Scheibler nichts weiter hinzuzufügen. *Dr. Hugo Toman.*

---

[1]) Diese Mittheilung vom 9. December 1878 ist offenbar der in der Briefstelle angezogene Vortrag vom Ende des Jahres 1878.

[Berichtigung von Toman's »Berichtigung«.] Nur die Halsstarrigkeit, womit der Herr Doktor beider Rechte an seiner Idee festhält, Justi müsse bei seiner Auffassung der Kunstweise Scorel's von der Bonner Kreuzigung ausgegangen sein, und die redliche Mühe, die er sich gibt, Justi (oder Bode und mich) in diesem Punkte einer Unrichtigkeit zu überführen, veranlasst mich, ihm zu antworten. Ich will die Sachlage also noch einmal darstellen, und zwar so deutlich, dass selbst ein Jurist sie begreifen muss.

Zur Ergänzung der früher von mir mitgetheilten Stelle, die ich einem Briefe Justi's nicht nur »angeblich«, sondern wirklich entnommen hatte, ist nämlich nur zu sagen, dass ersterer, als er am 9. December 1878 den Vortrag beim Bonner Winckelmannsfeste hielt, die Kreuzigung selbst nicht kannte, sondern erst ihre Besprechung im Artikel Förster's von 1842, und das Bild nur desshalb erwähnte, weil dessen Entdeckung (nebst der kurz vorher erfolgten der Utrechter Madonna) als der Wendepunkt in der Beurtheilung Scorel's bezeichnet werden musste. Erst dadurch angeregt, erkundigte sich der damalige Vorstand des Rheinischen Alterthumsvereins, der das Bild, als aus einer rheinischen Kirche stammend, für eine geeignete Erwerbung des Provinzialmuseums hielt, nach dessen Verbleib. Es fand sich noch im Besitz der Wittwe des Malers Bourel in Köln und wurde für das Museum angekauft. Alle diese Angaben rühren aus bester Quelle, von Justi selbst her, der mir auch als Beleg für den Hauptpunkt einen Brief an ihn von Prof. E. aus'm Weerth, von Mitte Februar 1879, schickt, worin es heisst: »Haben Sie jetzt vielleicht Schritte gethan, um das Steinfelder Bild zu finden? wenn nicht, so werde ich mich darum bemühen« [1]). Ob der »ungläubige Toman« es nun endlich aufgeben wird, den Vorgang besser als Justi selbst kennen zu wollen?

Was Toman gegen mich vorbringt, überlasse ich mit ungemeiner Gemüthsruhe der Prüfung der Sachverständigen; wenn sie es überhaupt eines Blickes würdigen, so werden sie es zweifelsohne mit demselben Achselzucken erledigen, womit man seine bisherigen Scorel-Belustigungen abgefertigt hat. Doch ist das, was er über Waagen's Verhältniss zu Scorel vorbringt, so ergötzlich und für den Verfasser so kennzeichnend, dass ich die Fachgenossen bitten muss, diese Scherze nur nicht zu übersehen. Waagen soll nämlich, wie Toman angibt, sagen, die Utrechter Madonna sei »das einzige beglaubigte Werk« Scorel's. Hierbei hat Toman merkwürdigerweise übersehen, dass bei Waagen hinter »beglaubigte« noch ein wesentliches Wort steht, nämlich »historische«; dies hat Waagen jedenfalls aus dem Grunde hinzugefügt, weil er auch die Utrechter Bildnisse für beglaubigt hielt, was sie ja gewissermassen auch sind. Ferner hat unser Urkundenprüfer wieder übersehen, dass Waagen der Unfall begegnet ist, zwölf Zeilen nach seiner

---

[1]) Mir wurde das Bild schon 1877 bekannt; es war damals im erzbischöflichen Museum in Köln als verkäuflich ausgestellt. Den rechtgläubigen Begriff von Scorel's Kunstart hatte auch ich schon früher durch seine Bilder in Holland gewonnen. 1878 sah ich das Werk wieder bei der Besitzerin.

angeführten Erklärung noch ein Historienbild als beglaubigt zu nennen (die später verbrannte Rotterdamer Taufe Christi). Schon dies kann Toman lehren, was für grobe Flüchtigkeitsfehler bei Waagen vorkommen; wer in dessen Schriften bewandert ist, weiss jedoch längst, dass solche Versehen dort nichts seltenes sind. Also nur ein Anfänger wie Toman kann es für unmöglich halten, dass Waagen die Bonner Kreuzigung aus Vergesslichkeit im Handbuch von 1862 ausgelassen. Auch ist an sich leicht erklärlich, dass damals das vor zwanzig Jahren gesehene Bild, welches sich diese ganze Zeit hindurch in einer kleinen Sammlung verbarg, seinem Gedächtniss entschwunden war. Und wenn Waagen sagt, alle »sonstigen« Bilder (d. h. die ausser den fünf von ihm anerkannten Werken), die dem Scorel »in München, Köln etc.« damals beigemessen wurden, seien unecht, so sieht jedermann ein (nur nicht unser Scorelforscher), dass damit die damals noch »Scorel« geschimpften Bilder des Meisters vom Tode Mariä gemeint waren (vgl. Waagen's Handbuch 283), und nicht die zu jener Zeit in Köln befindliche Kreuzigung Scorel's.

Noch eins: Toman sagt am Schluss seiner »Berichtigung«, er habe meiner Kritik »nichts weiter hinzuzufügen«; wahrscheinlich gesteht er damit zu, dass ich eine seiner Lieblingswaffen, nämlich die Behauptung, die Bezeichnung des Bonner Bildes habe bei den älteren Forschern als »notorisch gefälscht« gegolten, als unrichtig nachgewiesen habe. Es wäre aber schön gewesen, wenn er dies deutlich ausgesprochen hätte, während er sich jetzt damit begnügt, die älteren Berichte nur für geringwerthig zu erklären, was mit der Hauptsache gar nichts zu thun hat. *L. Scheibler.*

[Karl Bötticher †.] Am 21. Juni 1889 starb in Berlin Professor Dr. phil. Karl Bötticher; geboren am 29. Mai 1806 zu Nordhausen, besuchte das dortige Gymnasium, bildete sich im Feldmessen und in der praktischen Bauführung aus, bezog 1827 die Berliner Bauschule, wo er 1831 von Beuth, in dessen Auftrage Bötticher eine Sammlung von Zeichnungen nach alten Kirchengewändern zu den vom preussischen Staate herausgegebenen Vorbildern für Künstler und Fabrikanten geliefert, als Lehrer der Dessinateurschule des königl. Gewerbeinstituts angestellt wurde. Die ersten Werke, welche Bötticher veröffentlichte, waren »Die Holzarchitektur des Mittelalters« (26 Fol.-Taf., Berlin 1835—41), »Das Ornamentenbuch« (28 Bl., Berlin 1834—41) und »Die Dessinateurschule« (Berlin 1839). Nachdem er 1838 zum Lehrer an der Akademie der Künste, 1839 an der Allgemeinen Bauschule ernannt worden war, verfasste Bötticher sein für die Kenntniss der griechischen Baukunst epochemachendes Hauptwerk: »Die Tektonik der Hellenen« (Potsdam 1844—52; 2. Aufl. Berlin 1869 ff.). Im Jahre 1844 wurde Bötticher zum Professor ernannt, 1849 Mitglied der Akademie der Künste, 1854 habilitirte er sich als Privatdocent an der Berliner Universität, wurde in demselben Jahre Directorial-Assistent bei der Sculpturen- und Abguss-Sammlung des Berliner Museums, deren historische Anordnung und Aufstellung Bötticher's Werk ist, 1868 Director dieser Samm-

lung, trat er 1876 in den Ruhestand. Im Frühjahre 1862 unternahm er mit Professor Heinrich Strack eine archäologische Forschungsreise nach Athen, als deren Frucht der »Bericht über die Untersuchungen auf der Akropolis in Athen« (Berlin 1863) anzusehen ist. Auch verfasste Bötticher eine interessante Arbeit über den »Baumcultus der Hellenen« (Berlin 1857) und Aufsätze archäologischen und kunstgeschichtlichen Inhaltes für den Göttinger »Philologus« und andere Fachzeitschriften. Von seinen späteren Schriften sind hervorzuheben: »Der Zophoros am Parthenon hinsichtlich der Streitfrage über seinen Inhalt und dessen Beziehung auf das Gebäude« (Berlin 1875) und »Die Thymele der Athena Nike auf der Akropolis von Athen« (Berlin 1880), das Ergebniss einer zweiten Reise nach Griechenland. *F. J. Schmitt,* Architekt.

Verzeichniss von Besprechungen.

Abbati, L. Da Roma a Solmona. (H-r, H.: Kunstchronik, 25.)

Adamy, R. Architektonik des muhamedanischen u. romanischen Stils. 2. Hälfte. (Dohme, R.: Deutsche Litter.-Ztg., 17.)

Albertini, F. Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae, herausg. v. A. Schmarsow. (Baldoria, N.: Archivio storico dell' arte, II, 3—4.)

Alexandre, A. A. L. Barye. (C., E.: Le Livre, Nr. 114.)

Amsler u. *Ruthardt.* Die Hauptwerke der Kunstgeschichte in Originalphotographien. (Dehio: Deutsche Litter.-Ztg., 22.)

Armellini, M. Le Chiese di Roma. (Kunstchronik, 23.)

Auer, H. Der Tempel der Vesta. (Richter, O.: Berliner philol. Wochenschr., 18.)

Ausstellung, die vaticanische, in Wort und Bild. Autor. deutsche Ausgabe. Wien 1888. (Falke, J.: Oesterr. Litter. Centralbl., VI, 6.)

Babelon, E. Manuel d'Archéologie orientale. (Le Livre, Nr. 112.)

Bahrfeldt, E. Das Münzwesen der Mark Brandenburg. (Höfken: Numismat. Zeitschr., XX. — Stenzel, T.: Archiv für Bracteatenkunde, I, 2.)

Bapst, G. Histoire des joyaux de la Couronne de France. (Darcel, A.: Gaz. des B.-Arts, juin.)

Baumgarten, F. Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. (Michaelis, A.: Deutsche Litter.-Ztg., 13.)

Behrens, W. Flachornamente. (Literar. Centralbl., 22.)

Benndorf, O. Wiener Vorlegeblätter. (Ms.: Mittheilungen des österr. Museums, N. F., IV, 3. — Wochenschr. für class. Philologie, 21.)

Bennet, C. Christian Archaeology, New-York und Cincinnati 1888. (Piper, F.: Christliches Kunstblatt, XXXI, 5.)

Beraldi, H. Les Graveurs du XIXe siècle. (Noel, G.: Courrier de l'Art, 14.)

Bibliothèque archéologique. Études d'archéologie et d'art par O. Rayet, réunies et publiées par S. Reinach. (Koepp: Berl. philol. Wochenschr., 24.)

Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains. Voyage sous la direct. de P. Le Bas. Publ. et comm. par S. Reinach. (Koepp: Berl. philol. Wochenschr., 24.)

Bindi, V. Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, II, 5—6.)

Bing, S. Japanischer Formenschatz. (Kunstgewerbebl., 9. — Liter. Centralbl. 14.)

Bloch, L. Die zuschauenden Götter in der Vasenmalerei. (Lehnert, M.: Wochenschr. f. klass. Philologie, 9.)

Blondel, S. L'Art pendant la Révolution. (Delannoy, G.: Courrier de l'Art, 18.)

Blümner, H. Lebens- und Bildungsgang eines griechischen Künstlers. (Kroker, E.: Berl. philol. Wochenschr., 11.)

— Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. (Kroker, E.: Berliner philol. Wochenschr., 18.)

Bode, W. Ein Bildniss der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians (in Jahrb.

Mann, N. Gabriel Max. (Kunstchronik, 34.)

Mannsberg, R. Daz hohe liet von der maget. Symbolik der Sculpturen an der Marienkirche zu Freiberg i. S. (Schneider, F.: Litter. Rundschau f. das kath. Deutschland, XV, 5.)

Martha, L. L'art étrusque. (M-s, Ad.: Liter. Centralbl., 13.)

Merkbuch, Alterthümer aufzugraben und aufzubewahren. Herausg. auf Veranlassung des H. Ministers der geistl. etc. Angelegenheiten. Berlin 1888. (Meyer, A. G.: Mitth. aus der hist. Litteratur, XVII, 2.)

Molinier, E. La céramique italienne au XVe siècle. (V., A.: Archivio storico dell' arte, II, 3—4.)

Molins, A. E. Catálogo del Museo provincial de antiguëdades de Barcelona. (Hübner, E.: Deutsche Litter.-Ztg., 17.)

Müller-Walde, P. Leonardo da Vinci. 1. Liefg. (Wickhoff, F.: Kunstchronik, 30.)

Müntz, E. Études Iconographiques et Archéologiques sur le moyen-âge. (G., H.: Mélusine, IV, 4.)

– Histoire de l'art pendant la Renaissance. (Bouillet, A.: Bulletin critique, 7. — B., L.: Archivio storico lombardo. Ser. Sec. V. VI. Anno XVI.)

— Les Artistes français du XIVe siècle. (Chronique des Arts, 24. — Baldoria, N.: Archivio storico dell' arte, II, 5—6.)

— L'histoire des Arts à Avignon. (Revue critique, 18.)

— Recherches sur Andrea Salaino. (C.: Archiviò storico dell' arte, II, 5—6.)

Neckelmann, F. S. Denkmäler der Renaissance in Dänemark. (H-e: Mitth. des österr. Museums, N. F., IV, 3.)

Nesbitt, A. A descriptive Catalogue of the Glas vessels in the South Kensington Museum. (B.: Mitth. des österr. Museums, N. F., IV, 3.)

Neuwirth, J. Geschichte der christlichen Kunst in Böhmen. (H., J.: Litterar. Centralbl., 10.)

Ongania, F. La Basilica di San Marco in Venezia. (Bouic, A.: Bull. archéologique de la soc. archéol. de Tarn-et-Garonne, T. XVII.)

Palustre, L. La Renaissance en France. (Chronique des Arts, 10. — Le Livre, Nr. 113.)

Pape, J. Die Wohnungsausstattung der Gegenwart. (Kunstgewerbebl., 7.)

Paris, P. La Sculpture antique. (Le Livre, Nr. 112.)

Pfitzer, A. Die Johanniskirche zu Gmünd. (β.: Litter. Centralbl., 23.)

Pichler, F. Virunum. (S.: Litterar. Centralbl., 11.)

Pohl. Die altchristl. Fresko- und Mosaikmalerei. (Zucker: Gött. gel. Anz., 9.)

Πρακτικά τῆς ἐν Ἀθήναις ἀρχαιολογικῆς ἑταιρίας, τοῦ ἔτους 1886. Ἀθήνησιν 1888 ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν ἀδελφῶν Πέρρη. 1887 Ἀθήνησιν 1888. (B., C.: Berl. philol. Wochenschrift, 11 u. 15.)

Prou, M. Catalogue des monnaies mérovingiennes d'Autun. (Maxe-Werly, L.: Bulletin critique, 10.)

Quartalschrift, römische. Red.: A. Waal. (Neumann, W. A.: Oesterr. Litter. Centralbl., VI, 6.)

Reinach, S. Esquisses archéologiques. (Revue critique, 10.)

Ricci, C. Monumenti sepolcrali di lettori dello studio bolognese nei secoli XIII, XIV e XV. (M., O.: Archivio storico dell' arte, II. 3—4.)

Riegl, A. Die mittelalterl. Kalenderillustration. (Ch.: Mitth. des österr. Museums, N. F., IV, 6.)

Rigoni, C. La Galleria degli Uffizi descritta ed illustrata. (M., O.: Archivio storico dell' arte, II, 3—4.)

Ritter, F. Illustrirter Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. österr. Museums. (Kunstchronik, 28.)

Robinet. Les Portraits de Danton. (Min., P.: Le Livre, Nr. 112.)

Rosenberg. Hans Baldung Grün. Skizzenbuch etc. (Lübke: Beil. z. allgem. Zeitg., 31.)

Saloman, G. La Statue de Milodite: Vénus Victrix. (Naquet, F.: Courrier de l'Art, 20.)

Salvisberg, P. Chronik der deutschnationalen Kunstgewerbeausstellung in München 1888. (Kunstgewerbebl., 7.)

Sauer, B. Die Anfänge der statuarischen Gruppe. (Mayer, M.: Deutsche Litter.-Ztg., 12. — Weizsäcker, P.: Wochenschrift f. class. Philologie, 20.)

Schönherr, D. Alexander Colin und seine Werke. (Hg.: Mitth. des österr. Museums, N. F., IV, 5.)

Schubert von Soldern, R. Das Stilisieren der Pflanzen. (L., J.: Kunstchronik, 36.)

Seidlitz, W. Allgemeines historisches Porträtwerk. Serie X. (Berliner phil. Wochenschr., 13.)

Simonsfeld, H. Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig. (Stieda, W.: Deutsche Litter.-Ztg., 12.)

Smith, A. H., and A. S. *Murray.* A catalogue of engraved gems in the British Museum. (Rossbach, O.: Deutsche Litter.-Ztg., 20.)

Soutzo, M. C. Introduction à l'étude des monnaies de l'Italie antique. (B., E.:

Revue numismatique, Trois. Sér. T. sept. Prem. trimestre 1889.)

Stein, A. Zoroastrian deities on Indo-Scythian coins. (Oldenberg, H.: Deutsche Litter.-Ztg., 11.)

Stevenson, H. Notes sur les tuiles de plomb de la basilique de S. Marc. (M., O.: Archivio storico dell' arte, II, 5—6.)

Streit, K. Tylmann Riemenschneider. (Ms.: Mitth. des österr. Museums, N. F., IV, 3.)

Sturm, J. Das kaiserliche Stadium auf dem Palatin. (Richter, O.: Berliner philol. Wochenschr., 19.)

Swoboda, H. Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst. Die vaticanische Ausstellung. (Oesterr. Litter. Centralbl., VI, 6. — Falke, J.: Ebenda VI, 9. — Kirsch, J. P.: Litter. Rundschau für das kath. Deutschland, XV, 6.)

Taillebois, E. Variétés numismatiques et poids monétiformes. (Blanchet, J. A.: Le moyen âge, mars.)

Thraemer, E. Pergamos. (Slgr.: Liter. Centralbl., 14.)

Tiede, A. Zur Werthschätzung Karl Böttichers Tektonik der Hellenen. (Kroker, E.: Berliner philol. Wochenschr., 13).

Tourneux, M. Les Tableaux historiques de la Révolution. (Min., Ph.: Le Livre, Nr. 112.)

Urlichs, H. L. Verzeichniss der Abgüsse nach antiken Bildwerken in den akadem. Kunstsammlungen der Universität Würzburg. (Kroker, E.: Berl. philol. Wochenschr., 11.)

Valentin, V. Ueber Kunst, Künstler und Kunstwerke. (Oesterr. Litter. Centralbl., VI, 9.)

Veyran, L. Les peintres et les dessinateurs de la mer: Armand et Léon Paris. (Dusaillent, G.: Courrier de l'Art, 15.)

Weber, A. Leben und Wirken des Bildhauers Till Riemenschneider. 2. Aufl. (Fäh, A.: Litter. Rundschau für das kath. Deutschland, XV, 3.)

Wessely, J. E. Kritische Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher. 1—3. (Springer, J.: Kunstchronik, 24. — Entgegnung von J. G. Wessely ebenda, 33.)

Wickhoff, F. Ueber die Zeit des Guido von Siena. (Kunstchronik, 28.)

Wien, 1848—1888. Denkschrift zum 2. Dez. 1888, herausg. vom Gemeinderathe. (Litter. Centralbl., 14.)

Wilmowsky, J. N. Römische Mosaiken aus Trier. (Ms.: Mitth. des österr. Museums, N. F., IV, 4.)

Wilpert, J. Principienfrage der christl. Archäologie. (Künstle, C.: Litter. Rundschau f. das kath. Deutschland, XV, 6.)

Winkler, A. Die Darstellungen der Unterwelt auf unteritalischen Vasen. (Dümmler, F.: Berliner philol. Wochenschr., 10.)

Winnefeld, H. Hypnos. (Kroker, E.: Berl. philol. Wochenschr., 10.)

Woltmann, A., u. K. *Wörmann*. Geschichte der Malerei. (Christl. Kunstbl., XXXI, 1.)

Zingeler, K. T. Das Wappen des fürstlichen Hauses Hohenzollern. (Kugler, B.: Deutsche Litter.-Ztg., 12.)

BIBLIOGRAPHIE*).

(Vom 15. Juni bis 15. Sept. 1888.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Aetzen, etwas vom. (Der Colorist, 43.)

Arts, les, et métiers. 1789 à 1889. 8⁰, 35 S. Paris, aux bureaux de l'Association catholique.

Bedeutung der Lehrwerkstätten für das Handwerk. (Gewerbebl. aus Württemberg, 30. — N. schweiz. Gewerbebl., 30.)

Bitard, A. Les arts et métiers illustrés. Livr. 1 et 2. 8⁰, p. 1 à 16. Paris, Rouff & Cie.

Boidi, J. Dizionario ragionato delle voci delle arti del disegno, architettura, pittura, scultura ed industrie affini etc. 4⁰, IX, 654 p. Torino, tip. Vincenco Bona, 1888. L. 16.

Donner, O., von **Richter.** Die enkaustische Malerei der Alten. (Allg. Ztg., 180, Beil.)

Farbenwahrnehmungen. (Corresp.-Bl. z. Deut. Maler-Journal, 21.)

Götz, W. Die gewerbliche Erziehung v. Standpunkte der Arbeiter. (Schweiz. Gewerbebl., 24.)

Handbücher, über, der Aquarellmalerei. (Allg. Kunstchronik, 21.)

Herabsetzen, das, der deutschen Renaissance. (Kunstwart, 22.)

Héraud, A. Les Secrets de la science et de l'industrie. Recettes, formules et procédés d'une utilité générale et d'une application journalière. 16⁰, VIII, 336 p. avec 163 fig. Paris, J.-B. Baillière et fils.

Hoch, J. Bibliographie des gewerbl. Unterrichts für die Zeit vom 1. Januar bis 22. März 1888. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 5.)

Kunst, die, im Dienste des Kleingewerbes. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 21.)

Kunstgewerbe-Unterricht, der, auf d. Jubiläums-Ausstellung in Wien. (Müvészi ipar, 4. In ungar. Sprache.)

Mantegazza, P. Die Schönheit des Weibes. (Deutsche Revue, 9.)

Maschek, F. Anwendung der Aquarellmalerei auf Holz mit Rücksicht auf Farbenwirkung. (Progr. der Staats-Oberrealschule zu Troppau. 16 S. 8, 2 Taf. Fol.)

Méchin. Dictionnaire d'art ornemental de tous styles. Fragments et ensembles d'architecture, de sculpture, de peinture et d'ornementation. Ier vol. Pl. num. 31 à 39. Paris, E. Bigot.

Merkel, F. Bemerkungen über Körperschönheit. (Deutsche Rundschau, 12.)

Meurer, M. Ueber die Einführung des Studiums der Naturformen an Kunstgewerbeschulen. (Allg. Ztg., 174, Beil.)

Mothes, O. Die Stilwahl und Stilqual. (Allg. Kunstchronik, 30.)

Nagel-Elbing. Die Beziehungen d. Handwerksschulen zur Oeffentlichkeit. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 30.)

Péladan, J. La Décadence esthétique. Tome I: L'Art ochlocratique. Salons de 1882 et de 1882. gr. 8⁰. Dalou. fr. 7. 50.

Percier. Der gute Geschmack und die Tyrannei der Mode. (Corresp.-Bl. zum Deut. Maler-Journal, 29.)

Pflege, die, der kirchlichen Kunst. (Allg. evang. luther. Kirchen-Ztg., 24.)

Ritscher, J. Anleitung zur Pastellmalerei und über die Stellung d. Photographie zur Malerei. 8⁰, 22 S. Dresden 1885. (Leipzig, G. Wolf.) M. 1. —.

Ruepprecht, C. Kataloge an kunstgewerblichen Bibliotheken. (Kunstgewerbebl., 9.)

Sanier, G. École professionelle d'apprentissage de dessinateurs-lithographes appliquée aux arts et à l'industrie. Rapport adressé à M. Pierre Legrand, ministre du commerce et de l'industrie. 8⁰, 16 p. Paris, impr. de Soye et fils.

Schäfer, H. R. Aesthetik und Logik. (Allg. Kunstchronik, 28—30.)

Schliepmann, H. Die Kunstauffassung des Rococo. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 19.)

Schubert v. Soldern, Z. Das Stilisiren der Pflanzen. Mit 134 Abbildung. 8⁰, VII, 169 S. Zürich, Orell Füssli & Cie. M. 3. 80.

Stockbauer, J. Unsere modernen Gewerbeverhältnisse im Spiegel der Vergangenheit. (Bayer. Gew.-Ztg., 12.)

Veckenstedt, E. Geschichte der griechischen Farbenlehre. Das Farbenunterscheidungsvermögen. Die Farbenzeichnungen der griech. Epiker von Homer bis Quintus Smyrnäus. 8⁰, XV, 209 S. Paderborn, F. Schöningh. M. 3. 80.

Weller, G. Die Vergolderei auf Holz. (Colorist, 45.)

*) Aus Versehen war im Inhaltsverzeichniss des XI. Bandes des Repertoriums noch Bibliothekar Ed. Chmelarz-Wien als Bearbeiter der Bibliographie genannt worden; von jetzt an hat Dr. F. Laban-Berlin die Zusammenstellung der Bibliographie übernommen.

Wittmann, K. Die Holzschnitzschule in Bischofsheim v. d. Rhön. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 15.)

— Lehrwerkstätten in Schweden. (Oberösterr. Gewerbebl., 5.)

Wölfflin, H. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. Mit 22 Abbild. 8⁰, X, 135 S. München, Th. Ackermann. M. 4. —.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Allard, P. Etudes d'Iconographie religieuse. (Revue de l'Art chrétien, Juli.)

Allen, J. R. Amphitheatre at Tomen y Mur, Merionethshire. (Archæol. Cambrensis. S. V. 1888, S. 267 fg.)

Alterthümer, vorgeschichtliche, d. Prov. Sachsen und angrenzender Gebiete. I. Abth. 9. Heft. f⁰. Halle, Hendel. M. 3. —.

Armellini. Eine Bronzeplatte mit den Bildnissen Petri und Pauli, gefunden in den Katakomben der heil. Agnes. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterthumskde., II, 2.)

Baumeister. Denkmäler des klassischen Alterthums. München, Oldenburg. S. 1931—2011: v. R(ohden), Vasenkunde. Abbild. 2049—2163. Tafel LXXXVIII.

Baye, J. L'Archéologie préhistorique. Avec 51 figures. 12⁰. Paris, J. B. Baillière. fr. 3. 50.

Beauregard, O. Etudes égyptiennes. Deux mémoires. gr. 8⁰. Maisonneuve. fr. 2. 50.

Beaurepaire, C. Nouveau recueil de notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure. 8⁰. Rouen, Champion. fr. 12. —.

Belger, C. Die Verwundung des sterbenden Galliers. (Jahrb. d. kais. deutsch. archäolog. Instituts, III, 2.)

Bloch, L. Die zuschauenden Götter in den rothfigurigen Vasengemälden d. malerischen Stiles. gr. 8⁰, 72 S. Leipzig, Fock. M. 2. —.

Bötticher, E. La Troie de Schliemann, une nécropole à incinération préhistorique. (Le Muséon, t. VII, 1888, juin.)

Brückner, A. Von den griechischen Grabreliefs. (Sitzungsber. der k. Akad. d. Wiss. zu Wien, Bd. CXVI, 1888, 1. Heft.)

Bürger. Bericht über die vom Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben im „Löhle" bei Oberstetten im Jahre 1887 ausgegrabene Niederlassung. (Württemb. Vierteljahrsschr. f. Landesgeschichte, XI, 1.)

Cavallari, J. S. Il santuario presso la fonte Ciane. (La Sicilia artistica ed archeologica, anno II, 1888, fasc. IV.)

— Su alcuni vasi orientali con figure umane rinvenuti in Siracusa e Megara-Iblea. (Atti della Reale Acad. Palermitana, N. S., Vol. IX. Palermo 1887.)

Conze. Hermes Kadmilos. (Mitth. d. kais. deut. archäolog. Inst., Athen. Abth., Bd. XIII, 1888, Heft 2.)

Crusius, O. Thierfabeln auf antiken Bildwerken. (Philologus, N. F., Bd. I, 1888, Heft 1.)

Deglane, H. Le palais des Césars au mont Palatin. (Gaz. archéol., 5—6.)

Dübi, H. Die alten Berner und die römischen Alterthümer. gr. 4⁰, 42 S. Bern, Huber & Co. M. 1. 20.

Dümmler, F. Skenische Vasenbilder. (Rhein. Mus. f. Philolog., N. F., Bd. XLIII, Heft 3.)

Egyptian portraiture of the roman period. (The Academy, 844.)

Feis, L. Epigrafi di vasi (graffite) inedite del collegio fiorentino alla Querce. (Giorn. Ligust. di arch., storia e letter., anno XV, fasc. 7—8.)

Fischer, H. L. Nikopolis. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Fougères, G. Stèle de Mantinée. (Bulletin de Corresp. Hellénique, XII, fasc. 5.)

Frothingham, A. L. Notes on christian Mosaics. (The Amer. Journ. of Archeo., vol. IV, Nr. 2.)

Gardner, P. Hector and Andromache on a redfigured vase. (The Journ. of Hellenic studies, vol. IX, Nr. 1.)

Geschichte der deutschen Kunst. Von R. Dohme, W. Bode, H. Janitschek, F. Lippmann, J. Falke. 19.—22. Lfg. hoch 4⁰. (3. Bd. S. 193—288 u. 5. Bd. S. 1—96.) Berlin, Grote. à M. 2. —.

Guillaume, E. Études d'Art antique et moderne. 12⁰. Perrin. fr. 3. 50.

Harrison, J. E. Supplementary to the list of newly discovered inscribed vases. (The class. Review, vol. II, Nr. 7.)

Hasenclever. Zur christl. Archäologie. (Prot. Kirchen-Ztg., 23.)

Hayman, H. Some points of Roman archæology. (The Antiquary, vol. XVIII, S. 51—55.)

Heierli. Zwei Gräberfelder im Canton Tessin. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, Juli.)

Heydemann, H. Osservazioni sulla morte di Priamo e di Astianatte. (Mitth. des k. deut. archäol. Inst., Röm. Abth., Bd. III, Heft 2.)

— Zu Berliner Antiken. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Inst., III, 2.)

Hirschfeld, O. Zur Geschichte des römischen Kaisercultus. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. der Wissensch., 1888, S. 833—862.)

Hoffmann, O. A. Die Venus von Melos u. Mars Ultor. (Allg. konservat. Monatsschr., Juni.)

Hogarth, D. G. The recent excavation at Paphos. (The class. Review, vol. II, Nr. 6.)

Holzapfel, L. Der Capitolinische Jupitertempel und der italische Fuss. (Hermes, XXIII, 3.)

Huelsen, C. Vedute delle rovine del foro romano disegnate da Martino Heemskerk, 1532 — inc. 1540, conservate nella raccolta delle stampe del R. Museo di Berlino. (Bull. delle Comm. arch. comm. di Roma, anno XVI, fasc. 5.)

Japon, le, artistique, publication mensuelle N⁰ 1 (Mai 1888). 4⁰, 8 p. avec vign. et 10 pl. hors texte. Paris, impr. Gillot. Abonn. France: 1 an fr. 20, 6 mois fr. 10. —

Kretschmer, P. Ueber den Dialekt der attischen Vaseninschriften. (Zeitschr. f. vergleich. Sprachforschung auf d. Gebiete der indogerm. Sprachen, N. F., Bd. IX, Heft 5 u. 6.)

L'exportation des antiques grecques. (Chron. des arts, 25.)

Liliencron, R. Der Runenstein von Gottorp. König Sigtrygg's Stein in Schleswig-Holstein. Museum vaterländ. Alterthümer zu Kiel. Eine Abhandlung. Mit ein. Anhang v. H. Handelmann. gr. 8⁰, 32 S. Kiel, Universitätsbuchh. M. 1. 20.

Löwy, E. Schale der Sammlung Faina in Orvieto. Mit Anhang von C. Smith. (Jahrb. d. kaiserl. deutschen archäolog. Instit., III, 2.)

Mau, A. Osservazioni sull' architettura del tempio di Giove Capitolino. (Mitth. d. kais. deut. archäol. Inst., röm. Abth., III, 2.)

Maxe-Werly, L. Découverte d'une épée de bronze dans la région du Barrois. 8^0, 4 p. avec fig. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Meisterhans. Römische Terracotta-Inschriften von Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, Juli.)

Menge. Die Pfahlbauten. Vortrag, gehalten im Alterthums-Verein Sangerhausen. gr. 8^0, 35 S. Sangerhausen, Franke. M. —. 60.

Messikommer, H. Ausgrabungen auf der sog. „Burg" im Robank bei Wezikon. (Das Ausland, 27.)

Müller, W. Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältniss zur Vasenmalerei. gr. 8^0, 64 S. Göttingen, Akadem. Buchhandlung. M. 1. —.

Mummenthey, K. I. Verzeichniss der Stein- u. Erddenkmäler des Süderlandes unbestimmten Alters. Aufgestellt im Auftrage des Vereins für Orts- und Heimatskunde im Süderlande. Mit 6 Skizzen in Lichtdr. gr. 8^0, 31 S. Hagen, Butz in Comm. M. 1. —.

Pichler, F. Grabstätten-Karte der Steiermark. Entworfen von F. P. 1887—88. Einzelblatt o. O.

'Α. 'Ρ. 'Ραγκαβῆς. 'Αρχαιολογικὸς Θησαυρός. Λεξικὸν τῆς ἑλληνικῆς ἀρχαιολογίας. 'Εκδότης 'Ανέστης Κονσταντινίδης ἐν 'Αθήναις. 1888. gr. 8^0.

Ramsay, W. M. Ephesian Terra-cottas. (The classical Rev., vol. II, 7.)

Ravaisson-Mollien, C. Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits C, E et K de la biblioth. de l'Instit. f^0, 40 p. et 474 fac-sim. phototyp. avec 474 transcr. litt. et trad. franç., avant propos et tables méthodiques. Paris, Quantin. fr. 150. —.

Reinach, S. An inedited portrait of Plato. (The Amer. Journal of Archæol., vol. IV, Nr. 1.)

Robert, C. Olympische Glossen. (Hermes, XXIII, Heft 3.)

— Zur Erklärung des pergamenischen Telephos-Frieses. (Jahrb. d. kais. deut. archäol. Inst., III, 2.)

Schaaffhausen, H. Eine in Köln gefundene römische Terracotta-Büste. (Jahrbb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinl., 85. Heft.)

Schädler, F. Ueber das römische Begräbnisswesen. Progr. der Studienanstalt in Landau. 8^0, 70 S.

Schippke, E. Die pränestinischen Spiegel. Programm des König-Wilhelms-Gymnasiums zu Breslau. Ostern 1888. (Progr. Nr. 167.) 4^0. 14 S.

Schmidt, A. Noch einmal die Druiden-, Teufels-, Hexen-Schüsseln und Opfersteine. (Corresp.-Bl. der deut. Gesellsch. f. Anthropologie etc., XIX, 5.)

Schneider, F. J. Die zwölf Kämpfe des Herakles in der ältern griechischen Kunst. gr. 8^0, 73 S. Leipzig, Fock. M. 1. 50.

Six, J. Die Künstlerinschrift des Mikkiades u. Archermos. (Mitth. des k. deutsch. archäolog. Inst., Athen. Abth., Bd. XIII, 2.)

Smith, C. Notes upon vases in the museums of Athens. (The classical Rev., vol. II, 6.)

Stevenson, E. Topografia e monumenti di Roma nelle pitture e fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana. Con 5 tav. f^0, 26 S. Roma, E. Löscher & Co.

Studniczka, F. Aus Chios. (Mitth. d. k. deut. archäol. Inst., Athen. Abth., Bd. XIII, 2.)

Urlichs, L. Ein Medea-Sarkophag. XXI. Programm des v. Wagner'schen Kunstinstituts. Mit 1 Taf. 8^0, 22 S. Würzburg 1888.

Vaillant, V. J. Étude sur un jeu de poids antiques trouvé à Brimeux (Pas-de-Calais) et sur ses inscriptions. 8^0, 16 p. Arras, impr. de Sède & Co.

Veith. Römerbad Bertrich u. seine alten Wege. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, Heft 85, Bonn 1888.)

Venturi, A. L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. (Atti e memorie della R. deputatione di storia patria per le provincie di Romagna, vol. VI, fasc. I—III.)

Virchow, R. Die Mumien der Könige im Museum von Bulq. (Sitzungsber. der k. preuss. Akad. der Wissensch. 1888, S. 767—785.)

Viti, P. Indagini storiche sulle antichità di Altamura. 8^0, 43 S. Trani, Vecchi 1888.

Weckerling, A. Die römische Abtheilung des Paulus-Museums der Stadt Worms. 2. Theil. 8^0, 120 S. und 16 Taf. Worms 1887.

Wieseler, F. Archäologische Beiträge. Abth. I. (Abhandl. d. k. Ges. der Wiss. zu Göttingen, Bd. XXXV.)

Wilmowsky, J. N. Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend. (Hiezu ein Heft mit 9 Chromolith.-Taf. in gr.-f^0.) gr. 4^0, XVI, 23 S. Trier, Lintz. M. 20. —.

Wilpert, J. Die Katakombe der hl. Priscilla. (Römische Quartalsschr. f. christl. Alterthumskunde, II, 1.)

Winter, F. Der Kalbträger und seine kunstgeschichtliche Stellung. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XIII, 2.)

Wolters, P. Beiträge zur griechischen Ikonographie. Archidamos. (Mitth. d. k. deutschen archäol. Inst., Röm. Abth., III, 2.)

Zocco, G. Archeologica ed arte. Saggio sull' archeologia in Italia e fuori e i ristauri nell' arti. 8^0, 63 S. Roma, 1888.

II a. Nekrologe.

Accard, Eugène, französischer Maler. (Chron. des Arts, 29.)

Armand, Alfred, Architekt u. Kunstsammler in Paris. (Kunstchronik, 44. — Chronique des Arts, 25.)

Boulanger, Gustav, französischer Geschichts- u. Genremaler. (Kunstchronik, 45.)

Braekeleer, Heinr., Maler in Antwerpen. (Chronique des Arts, 26. 27. — Kunstchronik, 41.)

Cherici, Architekt in Siena. (Courr. de l'Art, 37.)

Derre, Franz, belgischer Architekt. (Courr. de l'Art, 34.)

Etex, Antoine, Bildhauer in Chaville bei Paris. (Kunstchronik, 41. — Chron. des Arts, 26. — Courr. de l'Art, 29.)

François, Alphonse, französischer Stecher. (Chron. des Arts, 25. — Courr. de l'Art, 29.)

Gaul, Gustav, Porträtmaler in Wien. (Kunstchronik, 44. — Courr. de l'Art, 37.)

Hallatz, Emil, Thier- und Genremaler in Friedenau bei Berlin. (Kunstchronik, 45.)

Hendricks, Louis, belgischer Historienmaler. (Kunstchronik, 45.)

Holl, Frank, englischer Maler. (Kunstchronik, 42. — Courr. de l'Art, 32. — Chronique des Arts, 27.)

Lasch, Karl Joh., Maler in Düsseldorf. (Kunstchronik, 43.)

Mensi, Francesco, italienischer Maler. (Courr. de l'Art, 33.)

Piacenza, Karl, Professor, Maler in Turin. (Courrier de l'Art, 31.)

Praetere, Edmond de, Thiermaler in Brüssel. (Kunstchronik, 45.)

Previttori, Mariano, italienischer Maler. (Courr. de l'Art, 39.)

Prouha, Peter Bernhard, Bildhauer in Paris. (Courrier de l'Art, 31. — Chron. des Arts, 26.)

Ritter, Paul, Maler und Radirer in Nürnberg. (Kunstchronik, 44.)

Roed, Jörg, dänischer Maler. (Kunstchron., 42.)

Serra, Luigi, Historienmaler in Bologna. (Kunstchronik, 40. — Courr. de l'Art, 29.)

Tauzia, Vicomte de, Konservator der Gemäldegalerie des Louvre. (Kunstchronik, 41.)

III. Architektur.

Beltrami, L. Un disegno inedito des Palazzo Marino in Milano die Galeazzo Alessi. (Arch. storico dell' Arte, 5.)

Buff. Der Bau des Augsburger Rathhauses mit besonderer Rücksichtnahme auf die decorative Ausstattung des Innern. (Zeitschr. d. histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 14. Jahrg.)

Charlottenhof, Schlösschen. (Corresp.-Bl. z. d. Maler-Journal, 27.)

Dom, der, von Faenza. (Kirchenschmuck, 7.)

Effmann, W. Die alte Jakobikapelle zu Gielsdorf bei Bonn. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 6.)

Entwürfe zum Ausbau des königl. Schlosses in Berlin. (Deut. Bau-Ztg., 62.)

Farbe, die, und deren Nutzanwendung auf Bemalung der Gebäude im Inneren u. Aeusseren. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 25.)

Galland, G. Cornelis Bloemaert. (Kunstchronik, 41.)

Gnoli, D. Il banco di Agostino Chigi. (Arch. stor. dell' Arte, 5.)

— Il Palazzo Altoviti. (Arch. stor. dell' Arte, 6.)

Gurlitt, C. Die katholische Hofkirche in Dresden. (Bl. f. Architektur u. Kunstgewerbe, 4.)

Hofburgtheater, das k. k., in Wien. (In 10 Lfg.) 1. Lfg. 5 Lichtdr.-Taf. Wien, Heck. M. 5. —.

Lechat, H. Fouilles au Pirée. Les fortifications antiques. (Bull. de Corresp. Hellénique, XII, fasc. V.)

Müller, R. Die Capelle des gräfl. Schlosses in Reichenberg. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm. XIV, 1.)

Opernhaus, das königliche, in Berlin. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 4.)

Pape, G. Die Entwickelung der Baukunst. Programm des Realgymnasiums zu Köln. 20 S. 4 Taf. Abbild.

Petter. Das St. Johannesschlösschen auf dem Mönchsberge in Salzburg. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XIV, 2.)

Pohlig, C. T. Regensburger Höfe. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Prokop, A. Die Burg Pernstein in Mähren. (Allg. Bau-Ztg., 5.)

Prolegomena zur Psychologie der Architektur. (Kunstwart, I, 21.)

R. A. Die Pfarrkirche zu Thann. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 6.)

Reissenberger, L. Ueberreste der Gothik und Renaissance an Profanbauten in Hermannstadt. [Aus: „Archiv d. Vereins f. siebenbürg. Landeskunde".] gr. 8⁰, 56 S. mit eingedr. Fig. u. 2 Taf. Hermannstadt, Michaelis in Comm. M. —. 80.

Rey, E. Monographie historique et descriptive de Notre-Dame d'Espérance de Montbrison. 4⁰, XV, 119 p. et pl. Montbrison, Lafond.

Richter, O. Der Brand von Rom unter dem Kaiser Nero im Panorama des Ausstellungsparkes zu Berlin. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, I, 8.)

Schneider, F. Unsere Pfarrkirchen und das Bedürfniss der Zeit. Mit 5 Grundrissen. (Zeitschrift f. christl. Kunst, I, 5.)

Schröder, G. Tiryns, Mykenai und Troja, die ältesten Denkmäler der Festungsbaukunst aus dem Heroenzeitalter. Mit 3 Taf. (Archiv f. d. Artillerie- u. Ingenieuroffiziere d. deut. Reichsheeres, 1888.)

Schulte vom Brühl. Deutsche Schlösser und Burgen. 8⁰. Mit eingedr. Abbild. 1. u. 2. Heft. Leipzig.

Sharpe, E. The Seven Periods of English Architecture. Defined and Illust. with Twenty-three Engravings and Woodcuts. 3rd ed. Roy.-8⁰. Spons.

Stier, H. Aus meinem Skizzenbuch. Architektonische Reisestudien aus Frankreich. 7. u. 8. Lfg. f⁰. Stuttgart, Wittwer. à M. 5. —.

Vereins-Festräume, die, der Gesellschaft der Freunde zu Berlin. (Corresp.-Bl. z. deutschen Maler-Journal, 24.)

Weiss, A. Zur Kenntniss der altengl. Bühne. (Allg. Ztg., 172, Beil.)

IV. Sculptur.

Alberdingk-Thijm. Beeldhouwkunst ter gelegenheid van het zegefeest der Gulden sparen. 8⁰. Gand, impr. S. Leliaert, A. Siffer et Co. p. 20. Getrokken uit de „Dietsche Warande".

Albert, M. Une nouvelle collection du Musée du Louvre: les Statuettes de Myrina. 8⁰, 10 p. Paris, impr. Chaix.

Allgeyer, L. Ueber den Meister des Rathssaal-Schnitzwerkes zu Ueberlingen. Sep.-Abdruck. Berlin, 1888.

Altorilievo, un, in marmo, del Museo Nazionale di Firenze. (Arch. stor. dell' Arte, 5.)

Bayer, J. Die Werkstatt der della Robbia und das Majolika-Ornament. (Fortsetzung.) (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 7.)

Beissel, S. Der Aachener Königsstuhl. (Zeitschrift d. Aachener Geschichtsver., IX.)

Brückner, A. Von den griechischen Grabreliefs. Gearb. auf Grund d. akadem. Apparates der Sammlung d. Grabreliefs. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss.]. Lex.-8⁰, 38 S. Wien, Tempsky in Comm. M. 1. 20.

Brunnen, die, im Brunnenhofe der Residenz in München. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 22.)

Brykczynski, A. Wit Stroosz. (Rev. de l'Art chrétien, Juli.)

Caffi, M. La famiglia dei Solari. (Arte e stor., 5. Sept.)

Drach, C. A. Labenwolf'sche Brunnen für den Landgrafen Wilhelm IV. von Hessen-Kassel. (Bayer. Gew.-Ztg., 13.)

Effmann, W. Ausgegründetes Steinbildwerk. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 5.)

Eisenberg, L. Allerlei Denkmäler. (Allgem. Kunstchronik, 21.)

Ewerbeck, F. Vlämische und niederländische Holzarbeiten der Renaissance-Periode. (Zeitschrift d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, 5. 6.)

Fabriczy, C. Un alto-rilievo di Luca della Robbia. (Arte e storia, 5. Aug.)

Forrer, R. Ueber primitive menschliche Statuetten. (Antiqua, 3—5.)

Frizzoni, G. Zur Wiederherstellung eines altferraresischen Altarwerkes. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11.)

Gaedertz, T. Der St. Olav-Altar in der St. Marienkirche zu Lübeck. [Aus: „7. Jahresheft d. Ver. d. Kunstfreunde z. Lübeck."] gr. 8⁰, 10 S. Lübeck, Dittmer. M. —. 75.

Gianuzzi, P. Benedetto da Maiano, scultore in Loretto. (Arch. stor. dell' Arte, 5.)

Gigantenfries zu Pergamon. (Corresp.-Bl. z. d. Maler-Journal, 29.)

Guglia, E. Aus C. D. Rauch's Jugendzeit. (Allg. Kunstchronik, 28—30.)

— Das Luisen-Grabmal. (Allg. Kunstchron., 29.)

Herstatt. Einige Statuetten von Thiergestalten in Bronze. (Jahrb. d. Vereins v. Alterthumsfreunden im Rheinlande, LXXXV.)

Homolle, T. Un nouveau nom d'artiste grec. (Bull. de Corresp. Hellénique, XII, fasc. 5.)

Krätschell. Die ältesten Entwürfe für d. Denkmal Friedrichs d. Gr. in Berlin. (Die Gegenwart, 27.)

Kruyff, J. R. De „Keizerskroon" te Amsterdam, (Oud-Holland, VI, 1.)

Kundmann's Victorien. (Allg. Kunstchron., 32.)

Linsenbarth, G. Moderne Grabdenkmale. qu.-gr. 4⁰, 1 Bl. Text. Weimar, B. F. Voigt. M. 6.—.

Mereu, H. Canova diplomate. (Courrier de l'Art, 35.)

Martersäule in Hietzing. (Monatsbl. d. Alterth.-Vereins zu Wien, II, 6.)

Mazzarosa, A. Un recente opusculo in memoria di Vincenzo Consani. (Arte e storia, 15. Juli.)

Melani, A. A capostipite della famiglia Solari. (Arte e storia, 15. Sept.)

Munck. Vierge sculptée du XVᵉ siècle découverte au Havre. 8⁰, 2 p. et une gravure. Bruxelles, A. Mauceaux. fr. 1. 50.

Naumann. Die Kanzel von Rainbach. (St. Leopold-Blatt, 7.)

Nolhac, P. A propos de l'autographe vatican des rime de Michel-Ange. (Chron. des Arts, 27.)

Philipps, C. Sculpture at the Royal Academy. (The Magazine of Art, Sept.)

Pottier. L'emploi et la fabrication des statuettes de terre cuite dans l'antiquité. (Rev. des Arts décor., 11.)

Ringer, P. Aus Kundmann's Werkstatt. (Allg. Kunstchronik, 34.)

Schaffhausen, H. Eine in Köln gefundene Terracotta-Büste. (Jahrb. d. Vereins v. Alterth.-freunden im Rheinlande, LXXXV.)

Schneider, F. Ein Bischofsgrab des 12. Jahrhunderts im Wormser Dom. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXV.)

Schnütgen. Brustbild aus vergoldetem Kupfer und Elfenbein, italienisch, 14. Jahrhundert. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

Schumann, P. Farbige Bildwerke. (Der Kunstwart, 14.)

Statue, allegorische, der Aufklärung, entworfen von A. Loránfi, ausgeführt in Silber von K. Herpka. (Text in magyar. Sprache. — Müveszi ipar, 1888, 2.)

Tabernacolo, il, di Benedetto da Maiano a S. Gimignano. (Arte e storia, 15. Aug.)

Terracottas, Greek. (The Athenæum, 3164.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Aegyptisch-römische Porträtmalerei. (Berliner philol. Wochenschr., 29—32.)

Axenfeld, H. Les grands peintres. Ecoles d'Italie. Les grands dessinateurs: Léonard de Vinci, Michel Ange, Raphaël. gr. 8⁰. Lecène et Oudin. fr. 3. 50.

Beissel, S. u. J. **Stummel.** Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen. (Zeitschr. für christl. Kunst, I, 5.)

Beschrijving der schilderij van den roemwaardigen dood der H. H. martelaren van Gorcum, in de Kapel op het H. Martelveld bij Brielle, en der afbeeldingen, die daarvan genomen zijn. 8⁰, 8 p. Haarlem, Küppers en Laurey. fl. —. 50.

Bloch, L. Die zuschauenden Götter in den rothfigurigen Vasengemälden d. malerischen Stiles. 8⁰, 72 S. Leipzig, Fock. M. 2. —.

Boeheim, W. Alte Glasgemälde in Wiener-Neustadt. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., XIV, 1.)

Brun, C. Die Deckengemälde in der Kirche von Zillis. (Mitth. d. schweiz. Gesellsch. f. histor. Kunstdenkm., VI.)

Brunner, S. Joseph Ritter von Führich. — Frankfurter zeitgemässe Broschüren, N. Folge, 9. Bd., 8. Heft. 31 S. M. —. 50.

Capelle, die, der Ruine Weinegg. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XIV, 1.)

Cartons, H. Kneller's, zu den Glasmalereien im Schlosse zu Kiel. (Allg. Ztg., 176, 2. Beil.)

Codices, zwei, der Stadtgemeinde von Iglau. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XIV, 2.)

Danko, J. Albr. Dürer en „de vier temperamenten". (Dietsche Warande, 3.)

Deckengemälde, die romanischen, der Kirche von Zillis in Graubünden. (Christl. Kunstblatt, 6.)

Dzieduszycki, A. Die Malerei in der altruthenischen Kunst. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., XIV, 2.)

Feldner, R. Moderne Decorations-Malereien. f⁰. 1. Lfg. 7 Chromolith. mit 3 Detailb. Berlin, Claesen & Co. M. 12. —.

Feuerbach, Anselm. (Kunstwart, I, 19.)

Fornoni, J. E. Il cognome e la patria del Palma vecchio. (Arte e storia, 5. Sept.)

France, l'ancienne. Peintres et Graveurs. L'Académie de peinture. Ouvrage ill. de 200 grav. et d'une chromolithographie. 8⁰, 367 p. Paris, Firmin-Didot & Co.

Freystadtl. Ueber Glasmalerei. (Der Colorist, 43.)

Galembert. Notice historique sur la société de Saint-Grégoire, fondée à Tours pour la décoration des églises de campagne par la peinture murale, son origine, ses œuvres, sa fin. 8⁰, 51 p. Tours, impr. Mame et fils.

Gélis-Didot, P., et H. **Laffillée.** La peinture décorative en France du XIᵉ au XVIᵉ siècle. Irᵉ livr. f⁰, p. 1 à 20 avec fig. et 10 pl. hors texte. Paris, libr. des impr. réunies. fr. 30. —. L'ouvrage complet, en 5 livr. fr. 150. —.

Glasmalereien, die alten, der Kirche des heil. Laurentius zu St. Leonhard im Lavantthale. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XIV, 1.)

Gonnet, C. J. De schilders Pouwels, Pieter en Steven Wouverman, Vader, Zoon en Kleinzoon. (Arch. v. Nederlandsche Kunstgeschied., Nr. 7 u. 8.)

Gurlitt, C. Ein Band Handzeichnungen von Jacques Androuet du Cerceau. (Kunstchronik, XXIII, 36.)

Hofmann-Zeitz, L. Das wiedererstandene Darmstädter Madonnenbild. (Zeitschr. f. bildende Kunst, 11.)

Jenny, S. Glasgemälde aus Vorarlberg. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XIV, 1.)

Kranner, J. A. Ueber Frescomaltechnik. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 52. 53.)

Leroi, P. Un portraitiste (Lenbach). (L'Art, Nr. 580.)

Lübke, W. Deutsche Denkmäler. II. Mittelalterliches Hausbuch. (Allg. Ztg., 172, Beil.)

— Deutsche Denkmäler. III. Die Miniaturen des frühen Mittelalters. (Allg. Ztg., 184, Beil.)

Lützow, C. Raffaels Bildungs- u. Entwicklungsgang. (Die graph. Künste, 3.)

Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei, herausg. vom histor.-antiquar Vereine in Winterthur. Nach den Originalen aufgenommen. Erklärender Text von A. Hafner. In 10 Liefgn. 1. u. 2. Lfg. f⁰, 12 Taf. in Lichtdr. mit 8 S. Text. Berlin, Claesen & Co. à M. 16. —.

Menghin. Neu entdeckte Wandmalereien des Mittelalters in Tirol. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XIV, 2.)

Molmenti, P. G. I pittori Bellini. Documenti e richerche. (N. Antologia, vol. 16, fasc. 14.)

Mosaikarbeiten, über russische. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. d. D. Reich, 19.)

Müntz, E. La „Sainte Anne" de Léonard de Vinci. (L'Art, 579.)

Neumann, C. Anselm Feuerbach. (Preuss. Jahrbücher, 62, 1.)

— K. Von moderner Malerei. (Preuss. Jahrbücher, 3.)

Neuwirth, J. Ein Evangeliar aus d. Karolingerzeit im Stifte Strahow zu Prag. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XIV, 2.)

Pecht, Fr. Ferd. Keller's „Apotheose Kaiser Wilhelms I." (Allg. Ztg., 187, Beil.)

— Häberlin's Malereien im Inselhôtel bei Konstanz. (Allg. Ztg., 144, Beil.)

Peinture, une, étrangère, par le docteur Andreas Jansen. (Rev. de l'Art chrétien, Juli.)

Ravaisson-Mollien, C. Les Manuscrits du Léonard de Vinci. Manuscrits C. E. et K. de la Bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-sim. phototypiques, avec transcriptions littérales, traditions françaises etc. Avec 474 facsimil. f⁰. Quantin. fr. 150. —.

Rundglasgemälde, das, nach dem Karton von Richard Paul. (Allg. Ztg., 183, 2. Beil.)

Saccardo, G. Due avventure tragiche e un' abitazione di Tiziano in Venezia. (Archivio Veneto, t. XXXV, parte II.)

Schiavon, A. Guariento, pittore padovano del secolo XIV. (Arch. Veneto, t. XXXV, p. II.)

Schilder, de. Officieel orgaan van den Nederlandschen Schildersbond. Onder redactie van C. H. Heinen, W. F. de Haas, J. J. Brunner, H. Kikk en A. Kilsdonk. 1888. 1. jaarg. Nr. 1. f⁰. Amsterdam, Th. A. v. Zeggelen. pr. jaarg. v. 24 Nr. fl. 3. —.

Schönbrunner, J. Die Temperagemälde auf der Rückseite des Verduner Altares in Klosterneuburg. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., XIV, 1.)

Schütte, R. Klassiker der Malerei. Holländische Schule. 9.-17. Lfg. VIII, und S. 249 — 508. Leipzig, Lemme. à M. —. 60.

Selbst, W. Wassili Wereschtschagin in Paris. (Baltische Monatsschrift, 3. Heft.)

Sträter. Martin Schongauer. (Zeitschrift für christl. Kunst, I, 5.)

Stuers, V. Eene schilderij van Buys Cornelisz? (Arch. v. Nederland. Kunstgeschied., 7 u. 8.)

Sturmhöffel, A. Bemerkungen über monumentale Malerei. Das Fresco und das Mosaik. (Corresp.-Bl. z. deutsch. Maler-Journal, 32.)

Thode, H. Albrecht Dürer. (Bayreuther Bl.)

Tikkanen, J. J. Le Rappresentazione della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Biblia Cottoniana. (Arch. storico dell' Arte, 6.)

Veckenstedt, E. Geschichte der griechischen Farbenlehre. Die Farbenunterscheidungsvermögen. Die Farbenbezeichnungen der griech. Epiker von Homer bis Q. Smyrnäus. 8⁰, XVI, 203 S. Paderborn (Münster i. W. und Osnabrück), Schöningh, 1888.

Venturi, A. Lorenzo Costa. (Arch. stor. dell' Arte, Juli.)

Vetter, F. Wandmalereien im Hause zur Vordern Krone in Stein a. Rh. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, Juli.)

Volbehr, T. Ein Todesbild. (Anz. des German. Nationalmus., 9.)

Watteau, A. Malereien. Ländliche Scenen, mythologische und allegorische Darstellungen. 15 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 15. —.

— Decorationen und Malereien. Auswahl in 60 Taf. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 12 Taf. Berlin, Wasmuth. M. 3. —.

Wernicke, E. Neue Ermittelungen zur Geschichte der schlesischen, insbes. Breslauer Maler. (Schles. Vorzeit in Bild u. Schrift, V, 1.)

Wilmowsky, J. N. Römische Mosaiken aus Trier und dessen Umgegend. Ges. u. erläutert. f⁰. Text 4⁰, XVI, 23 S. Trier, Lintz. M. 20. —.

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Alvin. Charles Wiener, graveur en médailles et son œuvre. 8⁰, 45 p. Bruxelles, impr. Fr. Gobbaerts.

Ahrens, H. Den preussischen heraldisch. Adler betreffend. (Der deutsche Herold, XIX, 5.)

— Das Wappen und die Farben der Stadt Hannover. Mit einer Tafel. (Der deutsche Herold, XIX, 4.)

Blancard, L. Les deux follis des édits impériaux au IVe siècle. (Ann. de la soc. franç. de numismatique, juillet—août.)

Blanchet, J. A. Sceau de la monnaie de Tournai. (Ann. de la soc. franç. numismatique, juillet—août.)

Bergau. Medaillen von Wenzel Jamnitzer. (Zeitschr. f. Numismat., XVI, 1. 2.)

Bissinger, K. Funde römischer Münzen im Grossherzogthum Baden. Gymnas.-Programm Donaueschingen, 20 S.

Brüderlin, R. Aus den Münzacten des Baseler Staatsarchivs. (Bullet. de la soc. suisse de Numism., 1887, 9—12.)

Cardella, D. Museo etrusco Faina, al quale è unita una raccolta di monete consolari ed imperiali. 16⁰, 79 p. Orvieto, tip. M. Marsili.

Castan, A. Jean de Montfort, graveur en médailles et son portrait par Van Dyck. (Courr. de l'Art, 34.)

Coster, de, et Everaerts. Atlas contenant toutes les monnaies du Brabant frappées depuis l'an 1000 jusqu'en 1506. 4⁰, 51 pl. Bruxelles, R. Dupoiet, édit. fr. 12. —.

Coulon, M. Sentences nobilaires. (Arch. hérald. et sigillogr., 13—15.)

Demole, E. A. Morel-Fatis. Quelques mots sur sa vie et son œuvre. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1887, 9—12.)

— Jeton de Louis de Longueville. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1888, 1—3.)

— Monnaies inédites d'Italie. gr. 8⁰, 26 p. 24 pl. Genève, Georg.

— Monnaies inédites d'Italie figurées dans le livre d'essai de la monnaie de Zurich. 8⁰, 25 p. 4 pl. Bruxelles (Genèves, H. Georg). fr. 3. 50.

Engel et **Serrure**. Répertoire des sources imprimées de la numismatique française. T. 1. 8⁰, XIX, 399 p. Paris, Leroux.

Friedensburg, F. Münzkunde und Alterthumswissenschaft. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, V, 1.)

Furtwängler, A. Studien über die Gemmen mit Künstlerinschriften. (Jahrb. des arch. Inst., 2.)

Geigy, A. Dicken von Solothurn. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1888, 4.)

— Médaille dite de la Truite. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1887, 9—12.)

Gemme, le, del Museo di Spalato. (Bullet. di arch. e stor. Dalmata, anno XI, 1888, Nr. 5—7.)

Grellet, J. Les armes de la maison de Neuchâtel. Reproduit du Musée neuchâtelois. 8⁰, 7 p. Avec un tableau généalogique et héraldique de la maison de Neuchâtel. f⁰. Neuchâtel, impr. H. Wolfrath & Co.

Grueber. English personal medals from 1760. (The Numismatic Chronicle, 1.)

Hausen, C. Practische Heraldik. Dem Adel u. den Patriziern gewidmet. gr. 8⁰, 30 S. mit 10 Taf. Görlitz, Starke. M. 2. —.

Hellerfund, ein. (Schles. Vorzeit in Bild und Schrift, V, 1.)

Kadich, H. Schloss Leopoldsdorf und seine Besitzer. (Jahrb. der k. k. herald. Gesellschaft „Adler" in Wien, 1887.)

Korth, L. Das grosse Reitersiegel des Erzherzogs Rudolf IV. von Oesterreich. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 6.)

Lettelier. Description historique des monnaies françaises, gauloises, royales et seigneuriales, donnant un aperçu des prix à chaque numéro. Tome I. Avec 11 pl. 12⁰. Letellier. fr. 8. —.

Liebenau, T. Bericht des luzernischen Münzmeisters Jost Hartmann über das schweizer. Münzwesen im Jahre 1622. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1888, 9—12.)

— Die Urner Dublonen von 1636. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1887, 9—12.)

— Zur Münzgeschichte von Chur. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1888, 1—3.)

Lies, J. W. H. M. Beschrijving van de Koninklijk Nederlandsche en grootherzoglijk Luxemburgsche ridderorden etc. Delft, H. J. Berkhout; Amsterdam, M. v. Leeuwen. fl. 6. —.

Maxe-Werly, L. Étude sur les sceaux romains en bronze du Musée de Bar-le-Duc. 8⁰, 32 p. avec fig. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Mazerolle, F. Jetons de la maison du Roi. (Annuaire de la soc. franç. de numismatique, juillet—août.)

Meyer, A. Die Münzen der Stadt Dortmund. [Nachtrag.] (Aus: Numismat. Zeitschr.) gr. 8⁰, 16 S. Wien (Berlin, Mittler & Sohn). M. 3. —.

Mülverstedt, G. A. Der Wappenhelm im Wappenschilde. (Der deutsche Herold, XIX, 5.)

Nijhoff. Catalog Nr. 205: Héraldique et généal. Ordres de chevalerie. 453 Nos. Haag.

Papadopoli, N. Alcune notizie sugli Intagliatori della Zecca di Venezia. (Archiv. Veneto, t. XXXV, p. II.)

Picqué, C. Note sur quelques acquisitions faites en 1887 par le cabinet de numismatique de l'état, à Bruxelles. (Ann. de la soc. franç. de numismatique, juillet—août.)

Podschiwalow, A. M. Monnaies des rois du Bosphore cimmérien. Dynasties des Spartocides et des Archéménides (Eupator). 4⁰. Avec 2 pl. Moscou, Leroux. fr. 8. —.

Poole, S. L. Catalogue of the Mohammedan Coins Preserved in the Bodleian Library at Oxford. With 4 Plates. Clarendon Press Series. 4⁰. Oxford, University Press.

Préau, C. Méreaux inédits de l'église paroissiale et collégiale de Poissy. (Ann. de la soc. franç. de numismatique, juillet—août.)

Probemünzen der drei Urcantone für die italienischen Vogteien. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1887, 9—12.)

Reitersiegel des Herzogs Rudolf IV. von Oesterreich. (Jahrb. der k. k. herald. Gesellschaft „Adler" in Wien, 1887.)

Retberg, R. Die Geschichte der deutschen Wappenbilder. Aus dem Nachlasse. gr. 4⁰, 102 S. Wien, 1887. M. 4. —.

Rivista italiana di numismatica, diretta dal dott. Solone Ambrosoli. Anno I (1888), fasc. 1. Milano, Lod. Fel. Cogliati. 8⁰, XIII, 128 p. con 3 tav. L. Z il fascicolo.

Robert, C. Monnaies bretonnes et françaises du XIVe et du XVe siècle trouvées à Visseiche (Ille-et-Vilaine). 8⁰, 12 p. Rennes, impr. Catel, (Extr. du s. 18 des Mém. de la Soc. arch. du dép. d'Ille-et-Vilaine.)

— Monnaies et jetons des évêques de Metz. (Annuaire de la soc. franç. de numismatique, juillet—août.)

Rollet, H. Ein Gemmenschatz in Privatbesitz zu Wien. (Allg. Kunstchronik, 21.)

Salles, F. Chapitres nobles de Lorraine. Annales preuves de noblesse, portraits, sceaux et blasons. (Jahrb. der k. k. herald. Gesellschaft „Adler" in Wien, 1887.)

Sceaux gascons du moyen-âge (gravures et notices), publiés pour la Société historique de Gascogne par la commission des archives historiques. Ire partie. Sceaux ecclésiastiques, sceaux des rois de Navarre et des grands feudataires. 8⁰, XXVII, 201 p. Paris, Champion.

Schenk zu Schweinsberg, G. Nachträgliche Bemerkungen zu den Wormser Ministerialiensiegeln. (Der deutsche Herold, XIX, 6.)

Schmidt, M. Das Lauenburgische Münzwesen. (Arch. des Ver. f. d. Geschichte d. Herzogth. Lauenburg, II, 2.)

Smith, S. Is it certain that the Anglo-Saxon coins were always struck at the Towns named on them? (The numism. Chron., 1888, p. II.)

Serrure, R. Les plus anciennes monnaies de Lille, en Flandre. (Ann. de la soc. franç. de Numismatique, juillet— août.)

Six, J. P. Monnaies grecques, inédites et incertaines. (The numism. Chron., 1887, p. II.)

Stutz, G. U. Beiträge zur Kenntniss der Heraldik und Sphragistik der deutschen Schweiz. II. III. (Arch. hérald. et sigillogr., 13—15.)

Svoronos, J. N. Sur les *λέβητες* (espèce de monnaies) de Crète et la date de la grande inscription contenant les lois de Gortyne. (Bull. de Corresp. Héllenique, 1888, fasc. V.)

Tripet, M. Les armoiries de la ville de Neuchâtel. Étude héraldique et historique. 8⁰, 37 p. Neuchâtel, A. S. Berthoud.

— Les armoiries des communes neuchâtelois. Esquisses hérald. et pittoresques. 18⁰, 24 p. Neuchâtel, A. S. Berthoud. fr. —. 50.

Weber, R. Das Münzwesen von Zug. (Bull. de la soc. suisse de Numism., 1888, 1—3.)

Whitcombe Greene, T. German Medallists of the sixteenth and seventeenth centuries. (The numism. Chronicle, 1888, p. II.)

Z. W. Die Wappen an d. Saaldecke des Schlosses Arbon. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., Juli.)

Zoller, E. Der königliche und ausgezeichnete Orden Karl d. Dritten. Mit einer Ordenstafel. 8⁰, VIII, 60 S. Frankfurt a. M., Rommel. M. 3. —.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Boucher, F. Die Charakterköpfe der Trajanssäule. Motive zur Ausführung in Stein etc. 11 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 12. —.

Bredius, A. Jets over den graveur Jan van de Velde. (Arch. v. Nederlandsche Kunstgeschiedenis, Nr. 7 u. 8.)

Chapeau, L. Rapport au congrès typographique de 1887. 8⁰, 15 p. Bordeaux, impr. Gaunouilhou.

Chennevières, H. La chalcographie du Musée du Louvre. (La nouv. Revue, juin.)

— Les archives de la Chalcographie du Louvre. (L'Art, 8.)

Colson, R. Procédés de reproduction des dessins par la lumière. 12⁰. Gauthier-Villars. fr. 1. —.

Cordes, C. Musterblätter der gebräuchlichsten Schriftarten und Zierschriften mit einer reichhaltigen Sammlung Monogramme in den verschiedensten Ausführungen. 2. Aufl. qu.-8⁰, 22 Bl. M. —. 60.

Davanne, A. La Photographie, traité théoretique et pratique. T. 2. 8⁰, XIV, 573 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 16. —.

Dayot, A. Les maîtres de la caricature au XIXᵉ siècle. 4⁰, XX, 110 p. Paris, Quantin. fr. 6. —.

Einsle, A. Die Incunabel-Bibliographie. Anleitung zu einer richtigen und einheitlichen Beschreibung der Wiegendrucke. 8⁰, 36 S. Wien, Einsle. M. 1. 20.

Fayence, die von Oiron. (Bayerische Gewerbe-Ztg., 15.)

Galland, G. Leonardo's Abendmahl in Kupfer gestochen von R. Lang. (Chronik f. vervielf. Kunst, XI, 4.)

Geymet. Procédés photographiques aux couleurs d'aniline, application sur vitraux, par nacre et sur ivoire. 18⁰, VIII, 107 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 2. 50.

— Traité pratique de gravure en demiteinte par l'intervention exclusive du cliché photographique. 18⁰, VIII, 136 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 2. 50.

Gmelin, L. Alte Handzeichnungen nach dem verlorenen Kirchenschatze der St. Michaels-Hofkirche zu München. 30 Taf. in Lichtdruck von Jos. Albert. f⁰. 20 S. München, J. Albert M. 25. —.

Gonse, L. Claude Mellan. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

Graveur, le, Antoine-Louis Romanet et le portrait de Mme de Saint-Vincent. (Rev. de l'Art français, V, 4.)

Gravure, la, de la Statue de Louis XV par Cochin. (Revue de l'Art français, V, 4.)

Gruyer, G. Les Livres à gravures sur bois, publiés à Ferrare. (Gaz. des B.-Arts, 8.)

Hänlein, A. Die Amateur-Photographie. Praktische Anleitung zur Erlernung derselben. 8⁰, 25 S. mit Fig. Frankfurt a. M., Alt in Comm. M. 1. —.

Härtel, E. Album-Blätter mit Sprüchen und Ansichten zur Erinnerung an die Wartburg. Nach Zeichnungen von E. H. in Lichtdr. ausgeführt von Gebr. Hoffmann in Meiningen. 8⁰, 6 Bl. Eisenach, Rasch & Coch. M. 1. 20.

Hirth, G. Ein bisher unbekannter Stich von Albrecht Altdorfer. (Chronik für vervielfält. Kunst, XI, 3.)

Hirth, G. u. R. Muther. Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten. Circa 200 Bl. in Facsimile-Reprod. 10 Lfgn. 1. Lfg. 26 Bl. 4⁰. München, Hirth. M. 3. 50.

Klary, C. Guide de l'amateur photographe. 12⁰, 280 p. avec fig. Paris, Marpon et Flammarion.

— L'Art de retoucher en noir les épreuves positives sur papier. 18⁰, VIII, 32 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. —.

— L'Art de retoucher les négatifs photograph. 18⁰, XVI, 86 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 2. —.

— Traité pratique d'impression photographique sur papier albuminé. 12⁰. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 3. 50.

Köhler, S. R. John Webber und die Erfindung der Lithographie. (Kunstchronik, 32.)

Kritik, zur, des Rundschauartikels üb. d. gegenwärtige Lage der Kupferstechkunst. (Chronik f. vervielfält. Kunst, XI, 3.)

Lefèvre, J. La Photographie et ses applications aux sciences, les arts et à l'industrie. 16⁰, 382 p. avec 95 fig. dans le texte et trois spécimens de procédés de reproduction. Paris, J. B. Baillière et fils. fr. 3. 50.

Lehr- und Versuchsanstalt, die k. k., für Photographie und Reproductionsverfahren in Wien. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums, 6.)

Lehrs, M. Kann der Meister LCz mit dem älteren Lucas Cranach eine Person sein? (Chron. f. vervielf. Kunst, XI, 3.)

— Katalog der im German. Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts. Mit 10 Tafeln von 9 Lichtdr.-Kupferplatten der kais. Reichsdruckerei u. einer alten Originalplatte. 8⁰, 65 S. Nürnberg—Leipzig, Brockhaus. M. 3. —.

Lippmann, F. The Art of Wood Engraving in Italy in the Fifteenth Century. Imp. 8⁰, Quaritch.

Lithographie, die, und ihre Beziehungen zur Papierfabrication. (Wochenschrift des niederösterr. Gew.-Vereins, 21.)

Majláth, B. Ein ungarisches Losbuch aus dem 16. Jahrhundert. (Ungar. Revue, VIII, 6.)

Mallat, J. Le Cartulaire de l'abbaye de Baignes. (Revue de l'Art chrétien, juillet.)

Meulen, M. E. Bolsward's kunst en kunstgeschiedenis. Mit 31 pl. n. photogr. v. Jakob de Vries, Gt. Sneck, H. Pijttersen Fz. 8⁰, 8en 124 p. fl. 8. 50.

Mossdorf, O. Studien für Landschaftsgärtner. f⁰. 10 Steintafeln mit 1 Bl. Text. Leipzig, E. Thiele. M. 2. —.

Papiers, zur Geschichte des. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 12.)

Piat, A. La Gravure et la Lithographie au Salon de 1888. (L'Art, 578.)

Raccolta di disegni existenti nella galleria degli uffizi riprodotti in fototipia per cura dei fratelli Alinari. Fasc. I. f⁰. 5 tav. Firenze, Fratelli Alinari edit. L. 7. 50. il fasc.

Richter, L. Reineke Fuchs in zwölf (Holzschnitt-)Bildern. Mit einem Vorwort von V. P. Mohn. 4⁰, 2 S. Leipzig, Amelang. M. 3. —.

Robert, K. Traité pratique de l'enluminure des livres d'heures, canons d'autel. Images et gravures selon la méthode des anciens. 4⁰. Meusnier. fr. 4. 50.

Rosenberg, A. Klinger's Federzeichnungen u. Radirungen. (Chr. f. vervielfält. Kunst, XI, 3.)

Schäferscene von Kaspar Netscher, Radirung von L. Kühn. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 10.)

Schnauss, J. Die photomechanischen Druckverfahren und ihre Fortschritte. Mit 1 Taf. Aus „Leopoldina". 4⁰, 3 S. Leipzig, Engelmann. M. —. 50.

Schorbach, K. u. **M. Spirgatis.** Heinrich Knoblochtzer in Strassburg, 1477 — 1484. Bibliographische Untersuchung. Mit 75 Lichtdr.-Taf. XI, 75 S. Strassburg, Trübner. M. 40. —.

Schwarzenfeld, E. Lateinische, gothische und slavische Alphabetsammlung z. Gebrauche für Situations-, Bau- u. Maschinenzeichnungen etc. qu.-gr. 8⁰. 35 Taf. Libau, Puhze. M. 1. 80.

Seibt, W. Zusätze zu den Verzeichnissen von Hans Sebald Beham's Werken. (Chronik für vervielfält. Kunst, XI, 4.)

Simons, A. Traité pratique de photo-miniature, photo-peinture et photo-aquarelle. 12⁰. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. 25.

Springer, A. Der neue Kupferstich nach Leonardo's Abendmahl von Rudolf Stang. (Kunstchronik, 33.)

Timarchi, J. La R. Calcografia. (Arch. stor. dell' Arte, 6.)

Vivien, N. Kunst-Studien aus der Vogelwelt. gr. f⁰. (6 color. Steintafeln). Berlin, Claesen & Co. M. 20. —.

Volbehr, T. Lucas von Leyden. Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. 8⁰, XX, 56 S. (4. Bd. der Kritischen Verzeichnisse von Werken hervorragender Kupferstecher.) Hamburg, Händke & Lehmkuhl. M. 2. 60.

Voorbeelden, calligraphische, ten dienste van schilders, steenhouwers, lithographen, bouwkundigen, ent in 32 genres. In twee afdeelingen. 4⁰, 16 en 16 p. Rotterdam, D. Bolle. fl. 1. —.

Wachter, M. Construction der modernen Schriften. Praktische Anleitung zu leichter und genauer Erlernung derselben, nebst vier Alphabeten in altdeutscher Schrift. 4⁰. Freiburg i. Br., Bensheim, Lehrmittelanstalt, Ehrhardt & Co. M. 2. 50.

Wörl's Albumcollection. Die bayrischenKönigsschlösser. qu. 8⁰. (10 Photogr.-Imitationen.) Würzburg, Wörl. M. 2. —.

Wyss. Gutenberg oder Coster? (Centralbl. f. d. Bibliothekswesen, Juni.)

Zarnke, F. Kurzgefasstes Verzeichniss der Originalaufnahmen von Goethe's Bildniss. Mit 15 Taf. [Aus: Abhandl. d. k. sächs. Gesellsch. der Wiss.] Lex.-8⁰, 132 S. Leipzig, Hirzel. M. 7. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Abendmahlskelch, ein neuer, in romanischem Stil. (Christl. Kunstblatt, 7.)

Adam, P. Der Einband liturgischer Bücher (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 6.)

Aetzstempelung auf Glas. (Bayer. Ind.- u. Gew.-Ztg., 32.)

Album moderner Stickereien. Vorlagen f. Tapisserie-Arbeiten in Farbendruck. Nebst einer Sammlung von Alphabeten. 1. u. 2. Heft f⁰. à 8 Taf. Leipzig, Fock. à M. 1. —.

Andés, L. E. Die technischen Vollendungsarbeiten der Holzindustrie, das Schleifen, Beizen etc. Mit 33 Abbildungen. 2. Aufl. 8⁰, VIII, 251 S. Wien, Hartleben. M. 2. 50.

Armbänder. (In ungar. Sprache. Müvészi ipar, 4.)

B., W. Jamnitzer. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 7.)

Bachelin, A. L'horlogerie neuchâteloise. 8⁰, VII, 244 p. Neuchâtel, Attnige frères. fr. 3. —.

Barberot. Traité pratique de serrurerie, constructions en fer, serrurerie d'art. 4⁰. 392 p. avec 370 fig. dans le texte Liège, Baudry u. Co. fr. 25. —.

Barbier de Montault, X. Les fondeurs de cloches en Italie. (Revue de l'art chrétien, Juli.)

— Un Vase en cristal du trésor de S. Marc de Venise. (Revue de l'Art chrétien, Juli.)

Beissel. Ein restaurirtes Reliquiar. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

Berlepsch, H. E. Gothisches aus Tirol, Holzdecorationen. (Kunstgewerbebl., 8.)

Bindenschild, das österreichische. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 9.)

Boersma, H. L. Kunstindustrieele literatuur. Proeve van een historisch — bibliographisch overticht van boek — en plaatwerken verschenen op het gebied der Kunstnijverheid (van de oudheid tot in deze eeuw). Eerste gedeelte. (Van de oudheid tot omstreeks 1700.) 's Gravenhage, W. P. van Stockum u. Zoon. 8⁰. fl. 2. 50.

Bösch, H. Die kirchlichen Kleinodien des Cardinals Albrecht, Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz, Markgrafen von Brandenburg. (Aus dem German. Nat.-Mus., 10.)

— Silberschatz des Erzstiftes Mainz beim Ableben des Erzbischofs Uriel von Gemmingen 1514. (Anz. des German. Nat.-Mus., 9.)

Böttcher. Kunstindustrie in den kleineren Städten. (Die Mappe, 12.)

Bonnaffé, E. Les Faïences de Saint-Porchaire. 8⁰, 18 p. avec grav. dont une hors texte. Sceaux, impr. Charaire et fils.

Bucher, B. Der Fondaco dei Tedeschi. (Blätter für Kunstgewerbe, XVII, 6.)

— Kunstgewerbe an der Riviera. (Blätter f. Kunstgewerbe, 7.)

Buff, J. Praktisch verwendbare und systematisch durchgeführte Compositionen für die Handstickerei-Fabrikation. 1. Heft. 4⁰, 8 Steintafeln. St. Gallen, Kreuzmann. M. 1. 60.

Baldoria, N. Un avorio del Museo Vaticano. (Archivio storico dell' arte, 4.)

Campanini, N. Ars siricea Regii nell' Emilia dal secolo XVI al secolo XIX. Reggio nell' Emilia, stab. tip. degli Artigianelli. 8⁰, p. (6) 344 con VIII, tav. L. 10. —.

Caspar, L. Mustergiltige Möbel des 15. bis 17. Jahrhunderts. Aus Kunstsammlungen, Schlössern und Privathäusern. 5 Lieferungen. Fol. à 5 Taf. Frankfurt a. M., Keller. à Nr. M. 6. —.

Champier, V. L'art française sous Louis XIV et Louis XV. (Rev. d. arts déc., 11.)

Cripps. The reproductions of foreign art in the South Kensington Museum. (Art. Journ., Aug.)

Delange. Recueil des principales pièces connues de la faïence française dite de Henri II et de Diane de Poitiers. 52 pl. Nouv. édit., repr. avec autorisation spéciale. Paris, E. Rouveyre. fr. 60. —.

Despois de Folleville, H. Album de l'ornement d'après la plante (3e série): Alphabet des tiges; des monogrammes; du départ et terminaison des rinceaux; variété des feuilles sur la même plante etc. Album. 4⁰. Paris, André, Daly fils et Cie.

Dohme, R. Das englische Haus. Eine cultur- und baugeschichtliche Skizze. 8⁰, 64 S. u. Illustr. Braunschweig, Westermann. M. 2. —.

Drahtemail, das mittelalterl. (B. Gew.-Ztg., 10.)

Dubois. Types et costumes. 8⁰, 178 p. Avec nombreuses figures intercalées dans le texte. Bruxelles et Paris, A. N. Lebègue u. Co. fr. 1. 50.

Fayencen, moderne persische. (Centralblatt f. Glasindustrie u. Keramik, 93.)

Festzug, historischer, zum XI. mitteldeutschen Bundesschiessen in Halle a. d. S., 29. Juli 1888. Fol. 5 Taf. Halle, Reichardt. M. 1. —.

Fischbach, F. Altägyptische Gewebe. (Frankf. Ztg., 159.)

— Altägyptische Gewebe. (Mitth. des nordböhm. Gew.-Mus., 8.)

— Die schweizer Teppich-Hausindustrie. (Mitth. des nordböhm. Gew.-Mus., 5.)

Fleischmann, A. Ein amerikanisches Urtheil über deutsche Industrie. (Die Gegenwart, 28.)

Forestié, E. Etudes sur le moyen âge. Le Vêtement civil et ecclésiastique dans le sud-ouest de la France. 8⁰, p. 105 à 158. Montauban, impr. Forestié.

Friedrich, C. Die älteste Arbeitsmethode im Glasmachen. (Sprechsaal, 27.)

Garnier, E. Les anciens vases de pharmacie des hôpitaux et hospices de Paris. (Gaz. des B.-Arts, 8.)

Germain, P. Eléments d'orfèvrerie. (1748.) hoch 4⁰, 3 S. Text. Frankfurt a. M., Baer & Co.

Girard, P. Les arts industriels, suivi de: **Oberkampf,** Les toiles peintes. 8⁰, 40 p. avec 2 portraits. Lille, impr. Lefort.

Glasspiegel, über, im Alterthum. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinland, LXXXV.)

Gmelin, L. Eine spätgothische Monstranze. Mitth. des Mähr. Gew.-Mus., 5.)

Götz, W. Aus der guten alten Zeit des Goldschmiedegewerbes nebst Ausblick. (Wieck's Gew.-Ztg., 27.)

Goldrubinglas der Glashütte zu Ehrenfeld. (Centralblatt f. Glas-Ind. u. Keramik, 71.)

Grabkreuze aus Schmiedeeisen. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVII, 6.)

Gravure, la sur verre, nouveaux procédés. (Le monde de la science et de l'ind., 7.)

Grosch, H. Norwegische Kirchenstühle aus dem Mittelalter. (Kunstgewerbebl., 10.)

— Norwegische Volksindustrie. Die Schmucksachen. (Kunstgewerbebl., 8.)

Guish, M. B. Notes on Japan and its art wares. (Art. Journ., July.)

Habermann, F. X. Rococo. Eine Ornamentsammlung aus dem 18. Jahrh. 36 Taf. Fol. Berlin, Claesen & Co. M. 25. —.

Härring, E. Sammlung von Musterblättern für Schlosser und Schmiede. 2. Bd. 1. u. 2. Lfg. Fol. (à 6 autogr. Taf.) Dresden, Bloem. à M. 4. —.

Hasselmann. Ueber altägyptische Textilfunde in Oberägypten. (Corresp.-Blatt der deutsch. Gesellsch. f. Anthropol. etc., 6.)

Havell, E. B. Die Industrie der bedruckten indischen Kattune. (Bayer. Gew.-Ztg., 10.)

Haymerle, F. R. Biographische Charakterbilder auf dem Gebiet des Gewerbes, der Kunst u. Industrie. 8⁰, VI, 99 S. Wien, Hölder. M. —. 50.

Herz, M. Arabische Ornamente. (In magyar. Sprache. — Müvészi ipar, 2.)

Herzog, H. Der anonyme Künstler der Wettinger Chorstühle. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunst, Juli.)

Hochzeitsgeschenk, das, der badischen Städte für das Erbgrossherzogliche Paar. (Bad. Gew.-Ztg., 25.)

Huish. Notes on Japan and its art wares. (Art. Journ., Aug.)

Jacobsthal, J. E. Oriental. Neusilber-Einlagen in Holz u. Horn. (Blätter f. Archit. u. Kunsthandwerk, 7.)

Jakabffy, F. Die Goldschmiedekunst. (Müvészi ipar, 2. In magyar. Sprache.)

— Zwei Ornamente aus Schmiedeeisen. (Müvészi ipar, 2. In magyar. Sprache.)

Jamnitzer, W. (Wiener Abendpost, 160.)

Jenny, S. Der Wolffurter Kelch in Pfävers, mit Notizen über das Geschlecht der Wolffurt. (Mitth. der k. k. Central-Comm. XIV, 2.)

Jessen, P. Altes und Neues im heutigen Ornament. (Die Gegenwart, XXXIII, 23. 24.)

Imitation eingelegter Arbeiten. (Wieck's Gew.-Ztg., 28.)

Industrie und Kleingewerbe. (Oberösterr. Gewerbeblatt, 15.)

Instrumentenmacherei, die, im sächsischen Vogtlande. (Handels-Mus., 31.)

Journal für Tapezierer und Decorateure. Red.: M. Graef. 1. Bd. in 6 Heften. 1. Heft. f⁰. 3 Taf. Halle, Knapp. M. 1. 50.

Klein, J. Verzierter Metallbuckel [aus dem Provinzialmuseum in Bonn]. (Jahrb. des Vereines von Alterthumsfr. im Rheinland, LXXXV.)

Kloucek, C. Ornamente für Architektur u. Kunstgewerbe nach plastischen Originalen. 5 Lfgn. f⁰. à 5 Lichtdruck-Taf. Frankfurt a. M., Keller. à Nr. M. 5. —.

König, V. Der kunstvolle runde Tisch im Rathhause zu Amberg. 8⁰, 16 S. Amberg, Habbel. M. —. 40.

Kunstgewerbe, das, und seine Aufgabe. (Blätter f. Archit. u. Kunsthandw., 6.)

Kunstgewerbe, das, und seine Aufgaben. (Gewerbeblatt aus Württemberg, 19.)

Kunsthandwerk im Beginne des Jahrhunderts. (Mitth. des Gew.-Mus. zu Bremen, 6.)

Le Blant. Note sur une coupe de verre gravé découverte en Sicile. (Mél. d'archéol. et d'hist., VIII, 1. 2.)

Lepszy, L. Beiträge zur Geschichte der Goldschmiedekunst. Ueber die Repunzirung in Oesterreich. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 8.)

Léris, G. La Faïence parisienne. (L'Art, Nr. 579.)

Linas, A. Les Origines de l'orfèvrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, le joaillerie et l'art des métaux précieux. T. 3. 8⁰, VIII, 399 p. avec fig. et planches. Paris, Didron.

Lock, G. J. S. Five centuries of French Domestic art. (The magazine of Art, Juli.)

Loë, de. Sur un médaillon ayant renfermé, d'après le tradition, l'hostie conservée par le pape Sixte Quint, avec laquelle la reine Marie Stuart, le 8 février 1587. 8⁰, 13 p. Bruxelles, imp. A. Vroment.

Loersch. Zur Geschichte der liturgischen Tauben. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

Medaillon, gravirtes, des Salvator, Ende des 12. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

Melani, A. Decorazione e industrie artistiche con una introduzione sul presente e l'avvenire dell' industrie artistiche nazionali e alcune considerazioni riguardanti la decorazione e l'addobbo di una abitazione privata, Vol. I. (Antichità e medio evo). 16⁰. Fig. p. XI j, 206. Milano, Ulr. Hoepli.

Meyer, F. S. Handbuch der Schmiedekunst zum Gebrauche für Schlosser u. Kunstschmiede, etc. 8⁰, VI, 284 S. Leipzig, Seemann. M. 3. 20.

Moser, F. Ornamentale Pflanzenstudien auf dem Gebiete der heimischen Flora. 4⁰, 30 Taf. u. 20 S. Text. Berlin, Claesen & Co. M. 12. —.

Much, M. Der Bronzeschatz von Grehin-Gradac in der Herzegowina. (Mitth. der k. k. Central-Commission, XIV, 1.)

Müntz, E. Notes sur l'histoire de la tapisserie. Monogrammes et marques de tapissiers. (Chronique des Arts, 24.)

Naue, J. Eisernes Dolchmesser aus dem Gardasee. (Jahrb. des Vereines von Alterthumsfreunden im Rheinland, LXXXV.)

Nedderich, F. Bürger und Handwerker vergangener Tage. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 5.)

Neumann. Gothischer Kelch von L. Adler. (St. Leopold-Blatt, 8. 9.)

Nilson, J. E. Figürliche u. ornamentale Decorationsmotive im Stile des Rococo. 36 Taf. gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 16. —.

Petrik, L. Bestandtheile des Seger-Porzellans. (In ungar. Sprache. Müvészi ipar, 3.)

Pillement, J. Invention d'une nouvelle fabrique de soie peinte dans le goût des Indes. (Revue de l'art français, 5.)

Poesia dell' Artigiano: raccolta di disegni ornamentali per l'arte applicata, di C. Gelati. Anno I. Nr. 1. 4⁰, fig. p. 4. Cent. 10 il numero. Torino, tip. lit. Camilla e Bertolero.

Popp, J. Das europäische Porzellan. (In ungar. Sprache. Müvészi ipar, 3.)

Pouy, F. Peinture et gravure représentant le roi Charles VI et les chevaliers de l'ordre de l'Espérance, Ph. d'Artois, Enquerand de Coucy etc., dans l'église des Carmes à Toulouse (1389). 16 p. 8 p. Amiens, impr. Douillet & Co.

Quellen, neue, zur Papiergeschichte. (Oesterr. Monatsschr. f. den Orient, 7.)

Radisics, E. Orientalische Skizzen und Entwürfe aus der Sammlung Szilágy. (Müvészi ipar, 3. In ungar. Sprache.)

Recueil des oeuvres de Gilles-Marie Oppenord, premier architecte de Mgr. le duc d'Orléans, régent du royaume, contenant deux mille motifs avec fragments de consoles, agrafes, cartels, trophées, portes, autels, chandeliers, lutrins, girandoles etc., à l'usage des architectes et décorateurs, joailliers et orfèvres, ébénistes etc. Paris, E. Rouveyre. fr. 60.

Recueil des oeuvres de J. A. Meissonnier, peintre, sculpteur, architecte et dessinateur de la chambre et cabinet du roy, contenant un grand nombre de motifs parmi lesquels on remarque: chandeliers de sculpture en argent, ornements rocaille, chandeliers rocaille, parties de cadres, écritoires et porcelaines etc. etc., à l'usage des architectes et décorateurs, joailliers et orfèvres, ébénistes etc. Paris, E. Rouveyre. fr. 60.

Rée, P. J. Ein Bucheinband vom J. 1529. (Anz. des german. Nationalmus., 9.)

— Ein Bucheinband aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhund. (Anz. des german. Nat.-Mus., 10.)

Repunzirung, über die, in Preussen. (Mitth. des k. k. österr. Mus., N. F., III, 8.

Revue des bijoutiers, orfèvres et horlogers, paraît tous les dimanches. Vol. Ier, N⁰ 1. 4⁰, à 2 col. 16 p., avec. grav. Paris, impr. Alcan-Lévy.

Rosenberg, M. Silberne Terrinen nach Meissoniers Entwürfen. (Kunstgewerbebl., 11.)

Rühl, L. Führer durch die Bijouterie-Fabriken und deren verwandte Geschäfte in Pforzheim und Umgegend. Nachtrag zur 4. Aufl. 12⁰, 32 S. Pforzheim, Riecker. M. —. 40.

Schilling, A. Ein Ulmer Glockengiesser. (Württ. Vieteljahrschr. f. Landeskunde, XI, 1.)

Schirmer, R. Entwürfe im Barock- und Rococostile. In lith. Farbendruck von Peter Hennefeller. In 10 Lfgn. 1. Lfg. 4⁰. 8 Taf. Leipzig, Seemann. M. 2. 50.

Schlie, F. Ein Werk des Christof Jamnitzer (im grossh. Museum zu Schwerin). (Kunstgewerbeblatt, 8.)

Schneider, F. Der Hausaltar des Königs Andreas III. von Ungarn, 1290—1301. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 3.)

Schönherr, D. Wenzel Jamnitzer's Arbeiten für Erzherzog Ferdinand. (Mitth. des Inst. f. österr. Geschichtsforschung, IX, 2.)

Schuberth, H. Das Aetzen der Metalle für kunstgewerbliche Zwecke. 8⁰, VI, 231 S. Wien, Hartleben. M. 3. 25.

Seidenhof-Zimmer, das, in Zürich. (Schweiz. Bau-Ztg., 26.)

Servanzi-Collio, S., Antichissimo reliquiario, lavoro della prima metà del sec. XIV, di straordinaria ma vaga forma. Sanserverino-Marche, tip. Constantino Bellabarbas. 8⁰, p. 7.

Simkó, J. Seidenindustrie in Lyon. (Müvészi ipar, 4. In ungar. Sprache.)

Spitzenklöppel-Industrie, ist die, noch lebensfähig? (Handelsmuseum, 22.)

Steche. Ueber den Flächenschmuck. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. das Deutsche Reich, 20.)

Stein, H. Ueber Herstellung farbiger Glasuren. (Sprechsaal, 28.)

Steingut, Porzellan und Glas im britischen Museum zu London. (Sprechsaal, 21.)

Stickmuster-Mappe, neue. Kleine Vorlagen in Farbendruck f. Tapisserie-Arbeiten. Mit Alphabeten. 8⁰, 10 Taf. Leipzig, Fock. M. —. 75.

Stieda. Aus dem Leben des Rigaer Goldschmiedeamtes. (Baltische Monatsschrift, XXXV, 1. 2).

Stockbauer, J. Wand u. Decke des Rococo und des Classicismus. (Deutsch. Mal.-Journ., 3.)

Thewalt. Verschollene Hirsvogelkrüge. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 3.)

Verschrobenheiten uns. Kunstgewerbes. (Kunstwart, I, 19.)

Waal. Der Silber- u. Goldschatz des Cav. Rossi. (Röm. Quartalschr. f. christl. Alterthkd., II, 2.)

Watteau, A. Die decorativen Malereien. Figurale Scenen u. Ornament-Umrahmungen im Stile des 18. Jahrhunderts. 15 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 15. —.

Wölz, A. Beiträge zur Geschichte der Gobelins im Dome zu Trient. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XIV, 1.)

Wohnungen, Berliner. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 27.)

Wohnungseinrichtung, die, eines californischen Millionärs. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 26.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Adressen, 200, der Museen in Deutschland. 2. Aufl. f⁰. Leipzig, Serbe. M. 20. —.

Arendt, K. Monographie der St. Quirin-Kapelle. f⁰. 50 S. mit Farbentitel u. 9 Taf.) Luxemburg, J. Heintze. M. 16. —.

Atz. Ueber verschiedene Kunstdenkmale Tirols. (Mitth. der k. k. Central-Commiss., XIV, 1.)

Brausewetter, J. Aus dem nordöstl. Böhmen. (Mitth. der k. k. Central-Commiss., XIV, 1.)

Díaz y Pérez, N. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza é historia. Barcelona, tipo-litogr. de Cortezo y Comp., 1887. gr. 4⁰. 1019 pág. con plancha: 15. 50 y 16. 50.

Farnell, L. R. Some Museums of northern Europe. (The Journal of Helenic studies, vol. IX, Nr. 1.)

Figuier, L. L'Année scientifique et industrielle, ou Exposée annuel des travaux scientifiques, des inventions et des principales applications de la science à l'industrie et aux arts qui ont attiré l'attention d'une nécrologie scientifique. 30e année (1888). 18⁰, 612 p. et gravure. Paris, Hachette & Co. fr. 3. 50.

Führer durch die Museen in Hannover u. Herrenhausen. Mit 4 Grundrissen. 2 Aufl. 8⁰, 30 S. Hannover, Schmorl u. Seefeld. M. —. 50.

Merkbuch, Altertümer aufzugraben und aufzubewahren. Eine Anleitung für das Verfahren bei Aufgrabungen, sowie zum Conserviren vor- und frühgeschichtlicher Alterthümer. Herausg. auf Veranlassung des k. Ministers der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. 12⁰, 70 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. —. 40.

Neumann. Zur Frage über Diöcesan-Museen. (St. Leopold-Blatt, 8. 9.)

P., G. Belgische Ausstellungen. (Kunstchr., 44.)

Regeln, kurzgefasste, zur Conservirung von Alterthümern. (Schles. Vorzeit in Bild und Schrift, V, 1.)

Stockbauer, J. Die Verbreitung ostasiatischer Kunst in Europa. (Bayer. Gew.-Ztg., 11.)

Vachon, M. Rapports sur les musées et les écoles d'art industriel et sur la situation des industrie artistiques en Belgique et en Hollande. Missions de 1888 (Fevrier-mars). 4⁰, 151 p. Paris, Quantin.

Amsterdam.

— **Galland,** G. Das neue Reichsmuseum zu Amsterdam. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

Antwerpen.

— Catalogue de la Bibliothèque des gravures et des tableaux de feu M. Taeymans, à Anvers, dont la vente publique aura lieu le 20 mars 1888 et jours suivants. 8⁰, 23 p. Anvers, impr. Vauos-Dewolf.

Augsburg.

— Kunstgeschichte, zur Augsburger. (Zeitschr. des histor. Vereins f. Schwaben u. Neuburg, 14. Jahrg.)

Auteuil.

— Le Musée d'Auteuil. (Chron. des Arts, 24.)

Barcelona.

— **Artigas,** J. Guía itineraria y descriptiva de Barcelona, de sus alrededores y de la Exposición Universal, illust. con 40 vistas y tres planos. Madrid, E. Hernández. 8⁰, XXVIII, 296 p. fr. 1. 50.

— Ein Gang durch die Barcelloneser Ausstellung. (Allg. Ztg., 159. Beil.)

— **Diercks,** G. Die Weltausstellung in Barcelona. (Bayer. Gew.-Ztg., 15.)

— — Die Weltausstellung in Barcelona. (Die Nation, 37.)

— **Elías de Molins,** A. Catálogo del Museo provincial de antiquedades de Barcelona, publicado por la Comision provincial de Monumentos históricos y artisticós. 4⁰, XIII., 502 p. Barcelona Murillo, pes 4. 50.

Barcelona.

— Recuedos de Barcelona. Colección de vistas varias, de los principales edificios y monumentos de Barcelona contiene 16 vistas. Barcelona. 8⁰. fr. —. 75.

Berlin.

— **A. P.** Graveur-Ausstellung. (Kunstgew-Bl. 8.)

— Fachausstellung des deutschen Graveur-Vereins. (Mitth. des mähr. Gew.-Mus., 5.)

— **Glinzer,** E. Von der Lehrlingsarbeiten-Ausstellung in Berlin, Mai 1888. (Zeitschr. f. gewerblichen Unterricht, 4.)

— Lehrlingsarbeiten-Ausstellung. (Corresp.-Bl. z. deutsch. Maler-Journal, 23.)

— **Mauthner,** F. Berliner Kunstausstellung. (Allgemeine Ztg., Beilage 200.)

— Pfannschmidt-Ausstellung, die, in Berlin. (Christl. Kunstblatt, 17.)

— Preisausschreiben des Vereins f. deutsches Kunstgewerbe zu Berlin". (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. das Deutsche Reich, 19.)

— **Rosenberg,** A. Die akademische Kunstausstellung in Berlin (Kunstchronik, 41.)

— Vierter Nachtrag zum Verzeichnisse der im königl. Museum zu Berlin käuflichen Gips-Abgüsse. (Juni 1888.)

Bologna.

— **Fischer,** H. Die Ausstellung in Bologna. (Allg. Ztg., 150, Beil.)

— La Storia delle arti del disegno, studiata nei monumenti che si conservano in Bologna e nei suburbî: nuova guida artistica, fig. Gamberini e Parmeggisani, 16⁰, 263 p. L. 1. 50.

Bordeaux.

— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposé dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux. (Trente-sixième exposition, 1888). 18⁰, 88 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou. fr. —. 50.

Breslau.

— Aus den Schätzen des Museums [schles. Alterthümer.] 1. Spinnrad. (Schles. Vorzeit in Bild u. Schrift, V, 1.)

Brünn.

— Historische Ausstellung der Stadt Brünn zur Feier des Regierungs-Jubiläums Sr. Majestät des Kaisers. (Mitth. des mähr. Gew.-Mus., 6.)

— Preisausschreibung für d. Kaiser-Jubiläums-Ausstellung in Brünn. (Mitth. des mährisch. Gew.-Museums, 5.)

Brüssel.

— Catalogue d'une importante collection de livres anciens et modernes, provenant de la bibliothèque de M. Poswick, membre de la Société des bibliophiles bruxellois. 8⁰, 101 p. Bruxelles, E. Deman.

— **Lagrenée,** A. Courrier de Bruxelles. (Courr. de l'Art, 29.)

— Musée Royal de Peinture et de Sculpture de Belgique, à Bruxelles. (Courr. de l'Art, 31.)

— **Schnütgen.** Die retrospektive Ausstellung in Brüssel. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 6.)

— **Wellmann.** Die Brüsseler Weltausstellung. (Allgem. Ztg., 161. 196. Beil.)

Cassel.

— **Drach,** C. A. Urkundliche Nachrichten über noch in den königl. Sammlungen zu Cassel vorfindliche Kunstgegenstände aus altem landgräfl. hess. Besitz. Nach archival. Quellen bearbeitet u. mit Abbild. hrsg. 1. Hft. f⁰. Marburg, Elwert's Verl. M. 36. — oder M. 60. —.

— **Eisenmann,** O. Katalog der königl. Gemälde-Galerie zu Cassel. gr. 8⁰, LXXVII, 462 S. Cassel, Freyschmidt. M. 5. —.

Cassel.
— Führer durch das Museum Fridericianum zu Cassel. Herausg. von der Museums-Direction. 8⁰, 60 S. Cassel, Kay. M. —. 75.

Cluny.
— **Gabillot**, C. Les collections de la nouvelle salle du musée de Cluny. (Courr. de l'Art, 36.)

Donaustauf.
— **Müller**, A. Die Walhalla bei Donaustauf. Erneuert nach A. M. (Grosse Ausg.) 14., mit den kurzgefassten Lebensschilderungen der Walhalla-Genossen verm. Aufl. Mit 6 Kunstbeilagen. gr. 8⁰, IV, 91 S. Regensburg, Verlags-Anstalt. M. 1. 25.

Freiburg.
— **Leroi**, P. Le Musée cantonal de Fribourg. (L'Art, 578.)

Glasgow.
— Glasgows Ausstellung. (Wiener Abendpost, 159. 164.)
— The Glasgow Exhibition. (Art Journal, Special number.)

Ixelles.
— Exposition locale d'Ixelles (art, industrie, enseignement public.) 8⁰, 10 p. Gand, libr. S. Leliaert, A. Siffer & Cie. Getrokken uit de „Dietsche Warande". fr. —. 30.

Klagenfurt.
— **Hauser**, K. Ueber die Bedeutung des histor. Museums im Rudolphinum zu Klagenfurt. (Carinthia, 7. 8.)

Koburg.
— Sammlungen des Herzogs von Edinburg in Koburg. (Kunstgewerbebl., 12.)

Köln.
— Ausstellung, die, des Gewerbevereines im grossen Saale der Lesegesellschaft in Köln. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. das D. Reich, 17.)
— Eröffnung d. Kölner Kunstgewerbemuseums. (Bau. u. Kunstgewerbe-Ztg. f. das D. Reich, 18.)
— Eröffnung, die, des histor. Museums in Köln. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 8.)
— **Prokop**, A. Köln einst und jetzt. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Museums, 6.)

Kopenhagen.
— Führer, illustrirter, officieller, durch die nordische Ausstellung 1888, nebst Kopenhagen u. Umgebung. 8⁰, 144 S. mit 2 Plänen. Kopenhagen, Berlin, Mosse. M. 1. —.
— **Jonas**. Die nordische Ausstellung in Kopenhagen. (Illustr. Ztg., 2551.)
— L'exposition de Copenhague. (Rev. des arts décor., juin.)
— Nordische Industrie-, landwirthschaftliche u. Kunst-Ausstellung in Kopenhagen. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 15. — Wieck's Gew.-Ztg., 26.)

Leipzig.
— Leipziger Buchgewerbe-Ausstellung. (Frankf. Ztg., 145.)

Lille.
— **Leroi**, P. Musées de Lille. (Courr. de l'Art, 30.)

Linz.
— Das Gewerbemuseum. (Oberösterr. Gewerbebund, 13.)

London.
— Collection Londersborough. (Chronique des Arts, 27.)
— **Cripps**, W. The reproductions of foreign art in the South-Kensington-Museum. (Art Journal, Juni.)
— Greek ceramic art at the Burlington Fine Arts Club. (Art Journal, Aug.)
— **Mayer**, M. Ausstellung von Werken antiker Keramik in London. (Berl. philol. Wochenschrift, 35. 36.)

London.
— „National Gallery" de Londres. (Courrier de l'Art, 31.)
— **Phillips**, C. Esposizione della R. Academia di Londra. Marmi e bronzi del Rinescimento italiano. (Arch. stor. dell' arte, 4.)
— **Wakefield**, J. Courrier de Londres. (Courr. de l'Art, 29.)

Mailand.
— **Melani**, A. Courrier de Milan. (Courr. de l'Art, 28. 32.)

Melbourne.
— **Champury**, E. L'art et l'enseignement du dessin dans l'état de Victoria et notamment à Melbourne. (Courr. de l'Art, 37.)

Mitau.
— **Kleinenberg**, O. Die gewerbliche Seite der kurländ. Ausstellung zu Mitau im Juni 1888.

München.
— Architektur, die, auf der internationalen Jubiläums-Ausstellung in München. (Deutsche Bau-Ztg., 59.)
— Chronik d. deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung München 1888. Im Auftrag des Directoriums herausg. von Dr. P. Salvisberg. 15 Hefte. 4⁰. 1. Heft. München, Verlag der Akad. Monatshefte. M. 15. —.
— **Berlepsch**, H. E. Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Allg. Ztg., Beil. 181.)
— **Destouches**, E. Die Eröffnung des Histor. Museums der Stadt München u. der Centenar-Ausstellung der Maillinger Sammlung. (Allg. Ztg., 207, 2. Beil.)
— Deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung, die, in München. (Der Colorist, 43. — Blätter f. Kunstgewerbe, XVII, 6. — Kölner Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg., 13.)
— **Fleischmann**. Die nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Gegenwart, 31.)
— **Haushofer**. Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in M. (Illustr. Ztg., 2349.)
— **Helferich**, H. Die Münchener internationale Kunstausstellung. (Die Nation, 41.)
— **Hirth**, G. u. R. **Muther**. Der Cicerone in der königl. älteren Pinakothek zu München. 12⁰, XCVIII, 223 S. München, Hirth. M. 3. —.
— **Huber**. Plaudereien aus d. Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung. (Wieck's Gew.-Ztg., 23.)
— Katalog, officieller, der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. Herausg. vom Directorium d. Ausstellung. 8⁰, 160 S. mit chromolith. Plan. München, Verlag der Akad. Monatshefte. M. 1. —.
— Kunst- [u. Kunstgewerbe-] Ausstellung. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 32.)
— Kunstgewerbe-Ausstellung, die deutsche, in München. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. Deut. Reich, 21. — Bayer. Gew.-Ztg., 14. — Neue schweiz. Gew.-Bl., 28.)
— **Luthmer**, F. Von der Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Ill. Schreiner-Ztg., V, 11.)
— Münch. Ausstellungen, die. (Kunstchronik, 32.)
— Von der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 21.)
— **Voss**, G. Die deutsch-nation. Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Blätter f. Archit. u. Kunsthandw., 5.)
— **Steinach**, H. Deutsch-nation. Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. (Bayer. Ind. u. Gewerbebl., 28.)

Neapel.
— Naples, histoire, monuments, beaux-arts, littérature. Ouvrage orné de 22 grav. 4⁰, 288 S. Lille et Paris, Lefort.

Nürnberg.
— Gewerbe-Museum, das Bayerische, zu Nürnberg. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 49. 50.)

Paris.
— **Both de Tauzia.** Musée national du Louvre. Dessins, cartons, pastels et miniatures de diverses écoles exposées depuis 1879 dans les salles du premier étage, deuxième notice supplémentaire. 8°, 203 p. Libr. des Imp. réunies. fr. 1. —.
— Exposition historique de l'art de la gravure du Japon. (Courr. de l'Art, 22.)
— Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV, à l'hôtel de Chimay (A. de Champeaux). (Gaz. des B.-Arts, juillet.)
— **Helferich,** H. Der Salon von 1888. (Kunstchronik, 40.)
— **Lafenestre,** G. Le salon de 1888. (Revue des deux mondes, III, 1.)
— La réouverture du musée des arts décoratifs. (Rev. des Arts décoratifs, 11.)
— **Leprieur,** P. L'Exposition des gravures du siècle dans la galerie de Georges Petit. 8°, 15 p. Paris, aux bureaux de l'Artiste. (Extr. de l'Artiste, 1887, 12.)
— Musée, le, des arts décoratifs. (Chronique des Arts, 26.)
— Salon de Paris. (Courr. de l'Art, 31.)
— **Silvestre,** A. Le Nu au Salon de 1888. 8°, avec pl. Paris, Bernard. fr. 5. —.
— Une nouvelle salle au Musée de Cluny. (Chron. des Arts, 22.)
— **Wolff,** A. Figaro Salon 1888. Boussod, Valadon. fr. 13. 50.

Ravenna.
— **Busmanti,** S. Il museo di Ravenna. (Arte e storia, 1888, 20.)

Reichenberg.
— Ausstellung österr. gewerblicher Fachschulen imNordböhmisch. Gewerbemuseum zu Reichenberg. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., 5. — Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, III, 3.)
— **Hofmann,** A. Die Ausstellung von Studienarbeiten gewerbl. Fachschulen im Nordböhm. Gewerbe-Museum. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbemuseums, 5.)

Rom.
— Rundgang ein, durch die vaticanische Ausstellung in Rom. (Studien u. Mitth. aus dem Benedict.- u. d. Cistercienser-Orden, 2, Beil.)

Saint-Dizier.
— **Leroi,** P. Le musée de Saint-Dizier. (Courr. de l'Art, 35.)

Salzburg.
— Ausstellung in Salzburg. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums, 5.)
— **Bn.** Die kunsthistorische Jubiläums-Ausstellung in Salzburg. (Wiener Abendpost, 154.)

St. Pölten.
— Diöcesan-Museum St. Pölten. (St. Leopold-Blatt, 8. 9.)

Tokio.
— Ausstellung in Tokio. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 7.)

Trier.
— **Beissel,** S. Geschichte der Trierer Kirchen, ihrer Reliquien und Kunstschätze. Mit vielen Abbild. I. Thl. gr. 8°, 240 S. Trier, Paulinus-Druckerei. M. 3. 50.

Tunis.
— Alterthumsmuseum, das, in Tunis. (Berliner philol. Wochenschr., 25.)
— **Perrot,** G. Le musée central du Bardo (Tunisie.) (Journal des savants, juillet 1888.)

Versailles.
— Exposition de Versailles. (Chron. des Arts, 29.)

Venedig.
— Basilica, la, di S. Marco in Venezia illustrata nella storia e nell' arte da scrittori Veneziani, sotto la direzione di Camillo Boito. Parte I. f°. Fig. XXXI, 90 p. con rittratto e 7 tavole. Venezia, Ongania edit.

Wattwyl.
— Toggenburgische Industrie-Gewerbe-Ausstellung in Wattwyl. (N. schweiz. Gewerbebl., 24 u. 27.)

Wiesbaden.
— **Cohausen,** A. Antiquarisch-technisch. Führer durch das Alterthums-Museum zu Wiesbaden. Durch d. Alte zum Neuen. 8°, 212 S. m. 10 Taf. Wiesbaden, Bechtold & Co. M. 1. 50.

Wien.
— **B.** Jubiläums-Gewerbeausstellung. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 7.)
— **Bodenstein,** C. Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens 1788—1888. Eine Festgabe anlässlich der Säcularfeier der Pensions-Gesellsch. bild. Künstler Wiens. 8°, LXIV, 206 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 10. —.
— **Bucher,** B. Ein Gang durch die Rotunde (die Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung in Wien). (N. Fr. Presse, Nr. 8530 ff.)
— — Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVII, 6.)
— Historisches Museum der Stadt Wien. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., III, 7.)
— **Ilg.** Das historische Museum der Stadt Wien. (Die Presse, 162.)
— Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung, die. (Volkswirthsch. Wochenschr., 230. — Colorist, 44. — Centralbl. f. Glas-Ind. u. Keramik, 87.)
— Kaiserin-Maria-Theresia-Ausstellung, die, in Wien. (Mitth. des Mähr. Gewerbe-Mus., 6.)
— Katalog der Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung, Wien 1888. Herausg. von der Ausstellungs-Comm. des n.-ö. Gewerbe-Vereins. Mit einem Orientirungsplan. 8°. VII, 396 S. Wien, Hölder. M. —. 90.
— Kunstgewerbliche Gegenstände des Handelsministeriums. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 8.)
— Kunstindustrie, die, auf der Jubiläums-Gew.-Ausstellung. (Allg. Kunstchronik, 21.)
— **Lemmermayer.** Die Jubiläums-Kunst-Ausstellung in Wien. (Unsere Zeit, 7.)
— Maria-Theresia-Ausstellung. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XIV, 1. — Müvészi ipar, 4. In ungar. Sprache.)
— Museums, historisches, der Stadt Wien. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 7.)
— Papier-Industrie, die, auf der niederösterr. Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. (Wochenschr. des n.-ö. Gewerbe-Vereins, 30.)
— **Volkmer,** O. Die graphischen Künste auf der niederösterr. Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. (Wochenschr. des n.-ö. Gewerbe-Ver., Ausstellungs-Ztg., 12.)
— Von der Maria-Theresia-Ausstellung zu Wien. (Sprechsaal, 21. — N. schweiz. Gewerbebl., 30.)
— **Weiss,** K. Das neue historische Museum der Stadt Wien. (Wiener-Ztg., 135.)
— Wohnungseinrichtungen. (Von d. Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung.) (Allg. Kunstchronik, 26.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Sept. bis 15. Dec. 1888.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Agabiti, F. Guida per l'insegnamento del disegno lineare. Treviso, presso G. B. Ghilini-Agabiti. 8⁰, 25 p. Padova, stab. tip. Prosperini, 1888.

Alt, F. System der Künste, mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste u. d. Baustils der Zukunft dargestellt. gr. 8⁰, VIII, 260 S. Berlin, Grote. M. 6. —.

Ausstellung, die, gewerblicher Schulen d. Königreichs Sachsen. (Wissensch. Beil. d. Leipziger Ztg., 91.)

Besson, E. Louis de Ronchaud, poète, archéologue et critique d'art. 8⁰. Besançon, Dodivers et Cie.

Blümner, H. Ueber die Bedeutung der antiken Denkmäler als kulturhistorische Quelle. Rede, geh. 1888 beim Antritte des Rectorats. gr. 8⁰, 28 S. Zürich, Meyer & Zeller. M. —. 80.

Boricheski, C. Appel d'un artiste. L'Art et ses applications à la vie morale, intellectuelle et matérielle. Nouveau système de construction de la maison de l'homme. 12⁰. Paris, Libr. universelle.

Bormann, W. Allerlei Aesthetisches über Natur und Kunst. (Allg. Ztg., Beil. 312.)

Borrelli, P. Il simbolismo e l'arte. (Cronaca rossa di letter., scienza ed arte, N⁰ 16. Milano, 19 agosto 1888.)

Borzelli, A. Ricordi d'arte. 16⁰, 143 p. Casalbordino, stab. tip. Nicola De Arcangelis, 1888. L. 2. 50.

Bouffier, H. Ornamentale Farbenstudien zum Gebrauche für Gewerbe- etc. Schulen. 2. Heft. f⁰. 10 Chromolith. mit 1 Bl. Text. Wiesbaden, Bechtold & Co. M. 6. —.

Boyer, A. Cours élémentaire de dessin linéaire et d'arpentage. 12⁰. Ve Larousse et Cie.

Carcano, G. Verità e bellezza considerate come principio dell' estetica. (Atti dell'Accad. degli Agiati di Rovereto, V, 1887.)

Carriere, M. Dreissig Jahre an der Akademie der Künste zu München. Lebenserinnerungen. (Westermann's Monatshefte, Oct.)

Champury, E. Aux antipodes. L'Art et l'Enseignement du dessin dans l'État de Victoria et notamment à Melbourne. (Courrier de l'art, 37.)

Chennevières, P. Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts; quatrième partie. gr. 8⁰. Paris, aux bureaux de l'Artiste.

Cuyer, E. Éléments d'anatomie des formes. 16⁰. Librairie de l'art. (Bibliothèque populaire des écoles de dessin.) fr. —. 75.

Cyclopaedia of Painters and Painting. Edit. by John Denison Champlin, Jun.; Critical Editor, Charles C. Perkins. With more than 2000 illustr. 4 vols. Roy.-8⁰. Quaritch.

Deutsche Kunst, was erwartet die, von Kaiser Wilhelm II. Zeitgemässe Anregungen von ***. 8⁰, 120 S. Leipzig, W. Friedrich.

Diaz y Pérez, N. Diccionario histórico, biográfico crítico y bibliográfico de autores, artistas y extremeños illustres, precedido de un prólogo de D. Franc. Cañamaque, y con noticias del autor por D. Fern. de Gabriel y Ruiz de Apodaca. T. II. XII, 622 p. con retratos y facs. f⁰. Madrid, est. tip. de la viuda é hyos. 30 Pes.

Döring, A. Neue Schriften zur Poetik und zur Lehre vom Schönen überhaupt. (Preussische Jahrbücher, 41.)

Dreher, E. Natur- und Kunstgenuss. Vortrag. (Vorträge, hrsg. von der philosoph. Gesellsch. zu Berlin, N. F., 14. Heft. gr. 8⁰. Halle 1887, Pfeffer.) M. 1. 20.

Ecole, une, de Serrurerie. (Chron. des Arts, 31.)

Fachschule, k. k. kunstgewerbliche, in Gablonz a. N. (Centralbl. für Glasind. und Keramik, 99.)

Falke, J. Die Kunstgewerbeschule des Oesterr. Museums und ihr neues Programm. (Wiener Ztg., 225 fg.)

Gaussen, H. Notions de dessin à main levée aux élèves des classes élémentaires, conformes au programme officiel. 8⁰. Troyes, Lefèvre.

Geräth, ein neues, zur Anfertigung perspectivischer Zeichnungen. (Deut. Bau-Ztg., 77.)

Günthert, J. E. Friedr. Theod. Vischer. Ein Charakterbild. 8⁰, 214 S. Stuttgart 1889, Bonz & Co. M. 2. —

Guilbert-Martin. Note sur l'atelier de mosaïque de l'école professionnelle des jeunes filles de Saint-Denis. 18⁰. Paris, Levé.

Guiot, H. et J. **Pillet.** Le dessin de paysage étudié d'après nature. 12⁰, oblong. Nony. fr. 3. 50.

Gurlitt. Das gewerbliche Schulwesen in Sachsen. (Gegenwart, 44.)

Hermann. Lessing's Laokoon in der Prima. (Pädagog. Archiv, 4—8.)

Jacquemont. Les maîtres espagnoles et l'art naturaliste. (Rev. des deux mondes, 15 sept.)

Kleiber, M. Das projective Zeichnen. Im Auftrage der k. Kunstgewerbeschule zu München

herausgegeben. 50 Vorlageblätter mit Text. f⁰, VIII, 94 S. mit eingedr. Fig. Stuttgart, F. Löwe. M. 12. —.

Koopmann, W. Die Kunst und das Schöne. 8⁰, 27 S. Kassel, Freischmidt.

Krumbholz, K. Rückblicke auf die Ausstellung gewerblicher Schulen des Königreichs Sachsen. (Wissensch. Beil. d. Leipziger Ztg., 115.)

Kunstgeschichte und moderne Kunst. (Kunstwart, 24.)

Liebreich, R., **Turner** and **Mulready.** The Real and Ideal in Portraiture: The Deterioration of Oil Paintings. 8⁰, sd., 45 p. Churchill.

Lodi, F. Studi pratici pel tracciamento delle ombre nei disegni geom. di architettura. Nuova ediz. con note e aggiunte. 8⁰, 87 p. con 37 inc. Milano. L. 3. —.

Lo Fort e Randi. Della Donna e dell' arte. Discorso. 8⁰, 15 p. Palermo. L. —. 60.

Longhi, A. L'insegnamento professionale delle belle arti di fronte ai bisogni del popolo. 16⁰, 30 p. Bologna. L. —. 50.

Malamani, V. Memorie del conte Leopoldo Cicognara, tratte da documenti originali. P. II. (ultima). 16⁰, 440 p. Venezia, J. Merlo edit.

Malerschule, die, der Stadt Köln a. Rh. (Corresp.-Bl. z. Deut. Maler-Journal, 37.)

Meurer, M. Studium, das, der Naturformen. (Kunstchronik, 5.)

Muckley, W. J. A Manual on Fruit and Still-Life Painting in Oil and Water Colours. 3rd ed. 12⁰, sd. 80 p. Winsor and Newton.

Müller-Fürer, T. Kunstgewerbe u. Fortbildungsschule. (Deut. Kunstgewerbe-Ztg., 1.)

Neumann, W. Die Erhaltung unserer Denkmäler. (Baltische Monatsschrift, 5.)

Ninet, H. Le Dessin à main levée en trois cours, conforme aux nouveaux programmes des écoles primaires. Paris, Delagrave.

Oeser, H. Wie kann die Schule die Freude am Schönen der bildenden Kunst pflegen? (Die Mädchenschule, hrsg. v. K. Hessel u. F. Dörr, I, 3.)

Oettingen, W. Die Ziele u. Wege der neueren Kunstwissenschaft. 8⁰, 28 S. Marburg, N. G. Elwert'sche Universitätsbuchhdlg. M. —. 60.

Petrina, H. Polychromie-Ornamentik des classischen Alterthums. Ein Vorlagenwerk f. den Zeichenunterricht. I. Thl. 4 Lfg. f⁰. 10 Chromolith. Troppau, Buchholz & Diebel. à M. 8. —.

Pfau, L. Kunst u. Kritik. Aesthetische Schriften, 4. u. 6. Bd.

Reale, E. Trattato di disegno geometrico-lineare svolto secondo i recenti programmi governative. 8⁰, 95 p. con XXIV tav. Napoli, stab. Nicola Jovene e C.

Rococo, über. (Corresp.-Bl. zum Deut. Maler-Journal.)

Rondani, A. Filosofia positiva e critica d'arte. Vol. I: Dottottrine dei positivisti nelle applic. critiche del prof. Villari. 16⁰, 172 p. Parma, L. 1.

Rosmaël, F. Zum Lehrwerkstätten-Unterricht an Fachschulen für Holzindustrie. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, VI, 3.)

Rueppreeht, C. Die Bibliothek an der k. Kunstgewerbeschule in München. (Bl. f. Archit. u. Kunsthandwerk, 11.)

Schatteburg. Gedanken über Stilbildung. (Allgemeine Bau-Ztg., 10.)

Soret, M. Sur quelques-unes des illusions que produisent le dessin et la peinture artistique. (Chronique des Arts, 35.)

Spartes, J. C. L. A manual of Artistic Anatomy. 4⁰. London, Baillière.

Steinhausen, H. Kunstgenuss und Vergnügen. (Kunstwart, II, 1.)

Sterne, C. Die Entwickelungsgeschichte der Engelsgestalt. Randglossen zu ein. Künstlerstreite der Gegenwart. (Die Gegenwart, 42.)

Stingl, J. Ueber das praktische Arbeiten in Schulwerkstätten als Unterrichtsgegenstand. (Suppl. zum Centralbl. f. das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, VI, 3.)

Unsere Zeit im Spiegel ihrer Kunst. Betrachtungen bei Gelegenheit der Münchener Jubiläumsausstellung. (Die Grenzboten, 48 u. 49.)

Valentin, V. Ueber Kunst, Künstler u. Kunstwerke. Mit Illustr. gr. 8⁰, VIII, 328 S. Frankfurt a. M., Litterar. Anstalt, Rütten & Löning. M. 7. 50.

Valle, E. Reminiscenze artistiche. 8⁰, 37 p. Vicenza. (Nozze Roi-Fogazzaro.)

Valton, E. Le Dessin théorétique et pratique. Premiers exercices. Géométrie. Perspective. Tracé des ombres. Anatomie. Composition. Architecture. Ameublement. Costume. Avec 300 grav. gr. 8⁰. Decaux. fr. 12. —.

Weysser, K. Auf und ab. Fortgesetzte ästhetische u. auch andere Betrachtungen. 8⁰, 50 S. Baden-Baden, Emil Sommermeyer.

Wie sieht man und wie photographirt man Farben? (Die Grenzboten, 44.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Angers artiste. 1re année. N⁰ 1. 8⁰, à 2 col. Angers, impr. Poitevin et Scipion.

Archæological Institute, the R., at Leamington. (The Athenæum, 3173.)

Archæological Societies, the. (The Athenæum, 3174.)

Archäologisches aus Rom. (Deut. Bau-Ztg., 73.)

Atti dell' Accademia ligustica di belle arti, 1885—86, 1886—87, 1887—88. 8⁰, 30 p. Genova, tip. dell' Instituto Sordomuti.

Atti del collegio dei professori della R. Accademia di belle arti di Firenze. Anno 1887. 8⁰, 73 p. Firenze, succ. Le Monnier.

Aurès, M. Étude des dimensions des deux chapiteaux gallo-grecs du Musée de Nîmes. 8⁰. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur, Paris.

Ausgrabungen auf der Akropolis von Athen, in Tanagra, in Mykenai, Asklepieion im Piräus. (Berliner philol. Wochenschr., 43.)

Barbier, P. V. Études sur les marbres et les pierres d'ornement du royaume italien. p.-8⁰. Aix-les-Bains, impr. Gérente.

Barbier de Montault, X. Dalles tumulaires de l'église Sainte-Bibiane à Rome. 8⁰. Caen, impr. Delesques.

Barthety, H. Étude supplémentaire sur la mosaïque de la cathédrale de Lescar (Basse-Pyrénées). 8⁰. Pau, libr. Ve Ribaut.

Baumgarten, F. Die Giebel des Erechtheion. (Berliner philol. Wochenschr., 40.)

— Ein Rundgang durch die Ruinen Athens. Mit 10 Abbild. gr. 8⁰, VI, 83 S. Leipzig, Hirzel. M. 2. —.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. VI. gr. 8⁰. Leipzig, Seemann. M. 2. —. Inhalt: Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino gen. Filarete. Von W. Oettingen. VII, 68 S.

Berger, S. Depôtfunde und Gussstätten aus der Bronze-Periode in Böhmen. (Mitth. der k. k. Central-Comm., 3.)

Bericht, erster, über die vom Alterthumsverein Kempten [a.V.] vorgenommenen Ausgrabungen römischer Baureste auf dem Lindenberge bei Kempten. hoch 4⁰, 45 S. mit 27 Taf., 1 Karte und 1 Grundriss. Kempten, Kösel in Comm. M. 6. —.

Bijoux vandales des environs de Bône (Afrique), par M. le baron J. de Baye. 8⁰. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Bötticher. La Troie de Schliemann, une nécropole à incinération préhistorique. (Le Muséon, août.)

Brunn, H. Geschichte der griechischen Künstler. 2. Aufl. 1. Liefg. gr. 8⁰.

Brunn. Ueber Giebelgruppen. (Sitzungsber. d. philos.-philol. u. hist. Cl. der k. bayer. Akad. der Wissensch. zu München, 1888, II, 2.)

Brunner, S. L'Art en Italie au moyen-âge et à la Renaissance. Traduit de l'allemand par J. T. de Belloc. 8⁰. Tours, Mame.

Bunnel Lewis. Roman antiquities in Touraine and the central Pyrenees. (The Archæol. Journal, 179.)

Campi, L. Gräber der ersten Eisenzeit, gefunden bei Romagnano. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., 3.)

Case e monumenti di Pompei. Napoli. Fasc. 89⁰ in-f⁰, 4 pag. di testo e 3 tav. L. 16. 30.

Caviezel, H. Grabfunde in Chur. (Anzeiger f. schweizer. Alterthumskunde, XXI, 4.)

Champeaux, A. Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien. (Gaz. des B.-Arts, 1 novembre.)

Champollion-Figeac, A. Les deux Champollion, leur vie et leurs œuvres, leur correspondance archéolog: relative au Dauphiné et à l'Égypte. Étude complète de biographie et de bibliographie, 1778—1867, d'après des documents inédits, avec 3 gravures. gr. 8⁰. (Grenoble) Champion. fr. 5. —.

Chodzkiewicz. Sépultures de l'époque romaine découvertes en Silésie. 8⁰, 4 p. Paris, impr. nationale. (Extr. des compt. rend. de l'Acad. des inscr. et belles-lettres.)

Clermont-Ganneau, C. Recueil d'archéologie orientale. Avec planches et grav. 8⁰. Libr. Leroux.

Darstellungen, die neuesten, d. deutschen Kunstgeschichte. (Die Grenzboten, 42.)

Delattre, A. Fouilles dans un cimetière romain, à Carthage. (Revue archéol., sept.—oct.)

Diehl, C. Cours d'archéologie, leçon d'ouverture. 8⁰. Nancy, impr. Berger-Levrault et Cie.

Dümmler, F. Skenische Vasenbilder. (Rhein. Museum f. Philologie, N. F., XLIII, 3.)

— The alabastron of Pasiades. (The Owl, 1—4.)

— Vasenscherben aus Kyme in Aeolis. (Mitth. des k. deut. archäol. Inst., Röm. Abth., III, 3.)

Emerson, A. An engraved bronze ball at Metaponto. (American Journ. of Archæol., IV, 1.)

Excavations at Mantineia. (Athenæum, 3179.)

Ficker, J. Die Arbeit in der christl. Archäologie mit besonderem Bezuge auf Pohl's Buch über die christliche Malerei. (Zeitschrift für Kirchengeschichte, hrsg. v. T. Brieger, X, 2.)

Fougères, G. Stèle de Mantinée. (Bullet. de Corresp. hellénique, mai—nov.)

Frank, G. Ryedale and North Yorkshire Antiquities. With 14 Wood Engravings, illustrat. of Antiquities in the District. Demy 8⁰. 236 p. Sampson (York), Stock.

Furtwängler, A. Von der Reise. (Berl. philol. Wochenschrift, 46.)

Gatti, G. Scoperte recentissime. (Bullet. della comm. archeol. communale di Roma, 8.)

Gerhard, E. Etruskische Spiegel. 5. Bd. Bearb. von K. Klügemann u. G. Körte. 8. u. 9. Hft. gr. 4⁰. Berlin, G. Reimer. à M. 9. —.

Gouellain, G. Note sur une cuiller antique trouvée à Preuseville. 8⁰. Rouen, Cagniard.

Grempler. Der erste Fund von Sackrau. Mit 5 Bildertafeln u. 1 Karte. 2. Ausg. f⁰, 16 S. Berlin, H. Spamer. M. 6. —.

— Der zweite und dritte Fund von Sackrau. Mit 7 Bildertaf. f⁰, 15 S. Berlin, H. Spamer. M. 8. —.

Gurlitt, W. Die Tumuli auf dem Loibenberge bei Videm an der Save in Steiermark. (Mitth. der k. k. Centr.-Commission, 3.)

Henri-Lechat, M. Fouilles au Pirée. (Bullet. de corresp. hellénique, mai—nov.)

Herzog, A. Studien zur Geschichte der griechischen Kunst. Mit 6 Taf. in Lichtdr. gr. 4⁰, III, 64 S. Leipzig, Engelmann. M. 7. —.

History of Art in Antiquity. (The Athenæum, Nr. 3179.)

Holleaux, M. Fouilles au temple d'Apollon Ptoos. (Bullet. de corresp. hellén., mai—nov.)

Homolle, T. Un nouveau nom d'artiste grec. (Bullet. de corresp. hellénique, mai—nov.)

Hoskyns-Abrahall. A new-found Inscription at Aegina. (The Academy, 853.)

Kalenderbilder, die, des Chronographen vom Jahre 354. (Jahrb. des kais. deut. archäolog. Inst., hrsg. von J. Strzygowsky, Ergänzgh. 1.)

Kinahan, G. H. The mevagh inscribed-stones and other antiquities. (The journ. of the Royal histor. and archæol. Assoc. of Ireland, Oct.)

Knackfuss, H. Deutsche Kunstgeschichte. 4. u. 5. (Schluss-)Abth. Mit Abbild. im Text. gr. 8⁰. (2. Bd. V, 113—608.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. à M. 4. —.

Köhl. Das römische Felsendenkmal bei Schweinschied. (Correspbl. d. westdeutsch. Zeitschr., Sept.—Oct.)

Lafaye. Bulletin archéologique de la religion romaine, année 1887. (Rev. de l'Histoire des Religions, XVIII, 1.)

Le Blant. Quelques notes d'archéologique sur la chevelure féminine. (Revue archéologique, juillet—août.)

Lechat, H. Les fouilles de l'Acropole. (Bullet. de corresp. hellénique, mai—nov.)

Λένος. 'Ιωάννης 'Ιωακκεὶμ Βίγκελμαν. (*'Εβδομάς*, Nr. 39.)

Lönnbeck. Studier i den arkaiska konsten i Grekland. I. Reliefskulpturen. Akad. afh. 8⁰, 123 S. Helsingfors, förf. Fmk. 2.

Löschke, G. Die westliche Giebelgruppe am Zeustempel zu Olympia. (Flasch, A.: Berliner philol. Wochenschr., 42.)

Lübke, W. Essai d'histoire de l'art, trad. par C. A. Hoëlla. Torino. 8⁰, illustr. da 619 inc. Leg. eleg. L. 27. 50.

Lumini, A. La Madonna nell' arte italiana da Dante a Torquato Tasso; spigolat. artistiche. 16⁰, 126 p. Pisa. L. 2. —.

Marquand, A. Early Athenian-Jonic capitals on the Acropolis. (Amer. Journal of Archæolog., IV, 1.)

Marucchi, O. Le recenti scoperte presso il cimiterio di s. Valentino sulla via Flaminia. (Bull. della comm. arch. comun. di Roma, 7.)

Mau, A. Scavi di Pompei. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Instituts, Röm. Abth., III, 3.)

Maurin, G. Notes archéologiques. 8⁰. Nîmes, impr. Chastanier.

Meisterhans, K. Satyr-Relief von Aventicum. (Anz. f. schweiz. Altertbumskunde, XXI, 4.)

Mémoires et Comptes rendus de l'Union artistique du Nord. Fascicule N⁰ 1. 8⁰. Lille, Danel.

Merriam, A. C. Letter from Greece. (Americ. Journal of Archæol., IV, 1.)

Moirenc, C. Description d'un bronze antique trouvé à Ménerbes. 8⁰. Avignon, impr. et lib. Séguin frères.

Mowat, R. L'atelier du statuaire Myrismus, à Césarée de Mauritanie. (Revue archéol., septembre—oct.)

Müllner, A. Römische Funde in Laibach. (Mitth d. k. k. Central-Comm., 3.)

Murray, A. S. On archaic vase. (Classical Review, 8—10.)

Naue, J. The copper, bronze and iron weapons of Cyprus. (The Owl, 1—4.)

Néroutsos-Bey. L'Ancienne Alexandrie. Étude archéologique et topographique. gr. 8⁰. Leroux. fr. 6. —.

Notes on Art and Archæology. (The Acad., 866.)

Oehmichen, G. Kritisches und Exegetisches zu Vitruv. (Rhein. Museum f. Philologie, 4.)

Pecht, F. Geschichte der Münchener Kunst im 19. Jahrhundert. Mit 40 Bilderbeilagen und zahlreichen Abbildungen im Text. Lex.-8⁰, XII, 499 S. München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft. M. 20. —.

Perrot. Histoire de la céramique grecque. (Journal des Savants, août—sept.)

Petersen, E. Das Theater von Tauromenion. (Mitth. des k. deutschen archäol. Instit., Röm. Abth., III, 3.)

Preshun, E. Les décorations murales de Pompéi, trad. de l'allemand par A. Giraud-Teulon. 4⁰, con 24 tav. Torino. L. 25. —.

— Pompéi, les dernieres fouilles de 1874 à 1878, trad. de l'allemand par A. Giraud-Teulon. 4⁰, con 60 tav. Torino. L. 55. —.

Rayet, O. Études d'archéologie et d'art réunies et publiées avec une notice biographique sur l'auteur, par Salomon Reinach, et illustrées de 5 photogravures et 112 grav. gr. 8⁰. Paris, F. Didot. fr. 10. —.

Reber, F. Ein Jahrhundert Münchener Kunst. (Allg. Ztg., Beil. 324.)

Reinach, S. A inedited portrait of Plato. (Amer. Journal of Archæology, IV, 1.)

Rémy, G. Histoire de la Bastille et de la rue Saint-Antoine avant 1789, reconstitution historique. Avec des descriptions et plusieurs plans figurés. 124 p. Paris, impr. Mercadier.

Ronseray, A. Notice sur l'abbaye de St.-Pierre de Neauphle-le-Vieux, dépendant anciennement du diocèse de Chartres. 8⁰, 27 p. et 2 planch. Saint-Amand (Cher), impr. Destenay.

Rossi, E. Inscriptiones cristianæ urbis Romæ septimo sæculo antiquiores. Vol. II, pars I, LXVIII, 536 p. con sei tavole. f⁰. Romæ, Cuggiani.

Rühl, F. Rappresentazione di un Dolmen in pittura di Pompei. (Mitth. d. k. deutsch. arch. Inst., Röm. Abth., III, 3.)

Schaafhausen, H. Die eiserne Statuette von Pittersdorf. (Jahrbb. d. Ver. von Alterthumsfreunden im Rheinlande, 86.)

Schmidt. Antiquar-Katalog Nr. 527: Alte Geschichte, Geographie und Archäologie. Halle.

Schönfeld, P. Ein alter holländischer Kunstforscher. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 15. Nov.)

Schuermans, H. Découvertes d'antiquités en Belgique. (Westdeutsche Zeitschr., VII, 3.)

Schultz, O. Dii locorum quales fuerint in arte Graecorum et Romanorum. Inauguraldissert. Königsberg i. Pr. 38 S.

Six, J. Kleophrades Sohn des Amasis. (Mitth. d. kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts, Röm. Abth., III, 3.)

Stevenson, E. Il Settizonio severiano e la distribuzione dei suoi avanzi sotto Sisto V. (Bull. della comm. archeol. comm. di Roma, 8.)

Storia delle arti del disegno, studiata nei monum. di Bologna e suburbi: nuova guida artistica. 16⁰, 263 p. Bologna. L. 1. 50.

Talfourd Ely. Temples of Athena. (The Antiquary, Dec.)

Trowbridge, S. B. P. Archaic Jonic capitals found on the Akropolis. (Amer. Journal of Archæology, IV, 1.)

Veuclin, V. E. Quelques notes inédites sur les artistes normands du XVIIᵉ siècle, ignorés ou peu connus. 8⁰, 16 p. Bernay, impr. Veuclin.

Visconti, C. L. Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. (Bullet. della comm. arch. commun. di Roma, 7.)

— Notizie del movimento edilizio della città in relazione con l'archeologia e con l'arte. (Bull. della comm. arch. commun. di Roma, 8.)

Waal, de. Ausgrabungen in der Basilica S. Valentini. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterthumskunde, II, 3.)

Wagner, E. Ueber alte Schmuckstücke aus Gagatkohle u. verwandten Stoffen. (Corresp.-Blatt d. Westdeut. Zeitschr., Sept.—Oct.)

Ward, W. H. Notes on oriental antiquities. VII. The stone tablets with hieroglyphi Babylonian writing. (Amer. Journ. of Archæology, IV, 1.)

Wieseler, F. Archäologische Beiträge. I. Abth. Ueber einige Antiken in Regensburg, namentlich eine Bronzestatuette des Mercurius. Mit 1 Kupfertaf. gr. 4⁰, 40 S. Göttingen, Dietrich's Verlag. (Aus: Abhandl. d. k. Ges. der Wiss. zu Göttingen.)

— Nachtrag zu dem Aufsatze über d. bildlichen Darstellungen des jugendlichen u. unbärtigen Aesculap. (Nachrichten von der kgl. Ges. d. Wiss. u. d. Georg-Augusts-Universität zu Göttingen, 1888, Nr. 12.)

Zeitung für die kunstsinnige Welt. Ein parteiloses Fach- u. Unterhaltungsblatt f. gebildete Freunde des Theaters, der Musik u. d. Malerei. Red.: O. Girschner. 1. Jahrgang. Oct. 1888 bis Sept. 1889. 36 Nrn. hoch 4⁰. Meiningen, Keyssner in Comm. Vierteljährlich M. 1. 75.

Zocco, G. Archeologia ed arte: saggio sull' archeologia in Italia e fuori e i ristauri nelle arti. 8⁰, 63 p. Roma. L. 1. 50.

II a. Nekrologe.

Armand, Alfred. (Revue numism., t. sixième.)

Badion de la Tronchère, französischer Bildhauer. (Courr. de l'Art, 44.)

Barbier, Luis Nikol., Bibliothekar am Louvre. (Courr. de l'Art, 38.)

Bossuet, l'abbé, französischer Sammler. (Chron. des Arts, 34.)

Boulanger, Gustave Clarence Rodolphe, Maler in Paris. (Chronique des Arts, 31. — Courr. de l'Art, 39.)

Cherici, italienischer Architekt. (Courrier de l'Art, 38.)

Clément, Madeleine, französ. Malerin. (Courr. de l'Art, 49.)

Degeorge, Charles Jean Marie, französischer Bildhauer. (Courrier de l'Art, 45. — Chron. des Arts, 34.).

Douillard, Lucien, Architekt in Paris. (Courr. de l'Art, 43. — Chron. des Arts, 35.)

Feyen-Perrin, Franz Nicolaus Augustin, französischer Maler. (Chronique des Arts, 32. — Courr. de l'Art, 43.)

Gaul, Gustav, Maler in Wien. (Chron. des Arts, 31. — Courr. de l'Art, 38.)

Griffith, John, englischer Architekt. (Courrier de l'Art, 48.)

Hendrix, Louis, Maler in Antwerpen. (H. J.: Revue de l'Art chrét., VI, 4.)

Herpin, Margarethe, geb. **Masseras**, Malerin in Paris. (Chron. des Arts, 34.)

Hüther, Josef, Director der Glyptothek. (Kunstchronik, 5.)

Lechesne, Auguste, Bildhauer in Caen. (Courr. de l'Art, 45. — Chron. des Arts, 35.)

Longepied, Léon, französ. Bildhauer. (Chron. des Arts, 32.— Courr. de l'Art, 43.)

Mohr, Christian, Bildhauer in Köln. (Kunstchronik, 7.)

Mongeri, Giuseppe, Prof. der Kunstgeschichte an d. Akademie zu Mailand. (Kunstchron., 9.)

Muir, Thomas S., englischer Archäolog. (Courr. de l'Art, 44.)

Musin, F., Marinemaler in Belgien. (Courr. de l'Art, 44.)

Previttori, Mariano, italienisch. Maler. (Courr. de l'Art, 39.)

Rede bei der Trauerfeier der königl. Museen zum Gedächtniss Sr. Maj. des in Gott ruhenden Kaisers und Königs Friedrich III. [Schöne.] (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

Rey, A. Louis, Decorationsmaler in Paris. (Chronique des Arts, 35. — Courrier de l'Art, 45.)

Sayes, Reuben W., englischer Maler. (Courrier de l'Art, 44.)

Sellars, James, Architekt in Glasgow. (Courr. de l'Art, 44.)

Sévin, Constant, französischer Bildhauer. (Chronique des Arts, 36. — Courr. de l'Art, 48.)

Sultrait, Richard, französischer Archäolog. (Chron. des Arts, 30.)

Tonello, Giorgio, italienischer Maler. (Courr. de l'Art, 45.)

Vögelin, Salomon, Profess. der Kunstgeschichte in Zürich. (Kunstchronik, 4.)

Zaveo, Luigi, Architekt in Venedig. (Courrier de l'Art, 48.)

Zimmermann, Alb., Maler in München. (Kunstchronik, 4.)

III. Architektur.

Agnoletti, C. Antonio Canova: Elogio recitato nel tempio di Possagno domenica 13 luglio 1884, LXV anniversario della sua erezione. 8⁰, p. XVI. Treviso, tip. istituto Mander, 1888. (Nozze di Giovanni Donadi con Elena Rossi.)

Alberti, C. Berliner Bau- und Denkmalspläne. (Allgem. Kunstchronik, 43.)

Architektur, die, auf der Ausstellung der kgl. Akademie der bildenden Künste in Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 77—79.)

Bär & Co. Antiquar-Katalog Nr. 225: Architektur. Decoration. Frankfurt a. M.

Barelli, V. Monumenti comaschi. Parte I. (La cattedrale di Como.) Disp. I. f⁰, 1—3 p., con 5 tav. Como, A. Fustinoni edit. L. 2. 50.

Basile, G. B. Sull' architettura della chiesa del Vespro Siciliano. Conferenza tenuta nell' aula magna della R. Università di Palermo. (La Sicilia artistica ed archeol., Agosto 1888.)

Basilica, la, di San Marco in Venezia, illustrata nella storia e nell' arte da scrittori veneziani, sotto la direzione di Camillo Boito. Parte I. f⁰, XXXI—90 p., con ritr. e 7 tav. Venezia, Ferd. Ongania (tip. Emiliana), 1888.

Beltrami, L. Elementi architettonici e decorativi componenti la facciata del duomo di Milano secondo il suo progetto. 4⁰, 24 p. Milano, Colombo e Cordani, 1888.

— Francesco Maria Richino, autore di un progetto per la facciata del duomo di Milano rimasto sconosciuto. (Archivio stor. lombardo, fasc. III, p. 670.)

Blomfield, R. T. Thomas Holt and the Stones. (Portfolio, Oct.)

Bodenstein, C. Kunsthistorische Ergänzungen zur Geschichte der Pfarrkirche zu Brunn am Gebirge. (Mitth. der k. k. Central-Comm., 3.)

Brade, D. Al Comitato dei giurati per il secondo concorso per una nuova facciata del duomo di Milano. 4⁰, 3 p. Milano, tip. Pirola, Agosto 1888.

Brentano, G. Concorso internazionale di 2⁰ grado per la nuova facciata del duomo di Milano. 4⁰, 62 p. Milano, tip. Bernardoni.

Breymann. Beschreibung d. Wiederherstellungsbaues d. Klosterkirche zu Hecklingen. (Mitth. d. Ver. f. Anhalt. Gesch. u. Alterthkd., V, 4. 5.)

Caffi, M. La famiglia dei Solari. (Arte e storia, 25.)

— L'antica badia di San Celso in Milano. (Arch. stor. lombardo, 30 giugno 1888, p. 350.)

Carocci, G. La piere di San Martino e la chiesa di Sant' Andrea a Palaja. (Arte e storia, 19.)

Carotti, G. Il duomo di Milano e la sua facciata. Con illustrazione. 16⁰, 183 p. Milano, tip. Bartolotti, 1888.

Cavalli, E. Il real duomo di Lucera monumento nazionale e sue vicende. 8⁰, 59 p. Lucera, tip. Urbano, 1888. L. —.

Cesa-Bianchi, P. Alcune considerazioni unite ai progetti presentati al concorso di 2⁰ grado per la nuova facciata del duomo di Milano. 4⁰, 18 p. Milano, tip. Luigi Pirola, 1888.

Clerici, G. La facciata del duomo di Milano. (Arte e storia, 26.)

Davari, S. I palazzi dell' antico communi di Mantova e gli incendi da essi subiti. 8⁰, 23 p. Mantova, stab. tip.-lit. Mandovi, 1888. (Estr. dagli Atti della R. Accad. Virgiliana.)

Dome, die, Oesterreich-Ungarns, insbesondere der St. Stephansdom zu Wien. (Deutsche Bau-Ztg., 73.)

Effmann, W. Romanische Reste am Mittelbau des Klosters zu Bödingen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 8.)

Église romane de S. Sulpice et sa restauration. Études historiques et archéologiques par MM. de Perrot, pasteur et M. Wirz, architecte. Lausanne, F. Rouge, 1888.

Eichhorn, A. Die Akustik grosser Räume nach altgriechischer Theorie. Mit 4 Taf. gr. 8⁰, VI, 76 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 2. 80.

Entwurf, der, zum Neubau des Domes und zur Vollendung des kgl. Schlosses in Berlin. (D. Bau-Ztg., 77. — Centralbl. d. Bauverwaltung, 39. 40.)

Ferguson, R. S. Opening Address to the section of Architecture at the Leamington meeting. (The Archæol. Journal, 179.)

Gerster, K. Franz-Deak-Mausoleum in Budapest. (Architekt. Rundschau, V, 1.)

Geschichte, zur, der Baukunst des deutschen Ritterordens. (Deut. Bau-Ztg., 75.)

Gibelli, A. Memorie storiche ed artistiche dell' antichissima chiesa abbaziale dei Santi Andrea e Gregorio al clivo di Scauro sul monte Celio. 8⁰, 192 p. con 23 tav. Roma (Siena, tip. arciv. San Bernardino), 1888.

Graus, J. Die Pfarrkirche zu Eisenerz. (Mitth. der k. k. Central-Comm., 3.)

Guiffrey, J. Jules et Michel Hardouin frères, architectes (1673). (Revue de l'art franç., 10.)

H., J. Excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc dans le nord de l'Allemagne. (Rev. de l'Art chrétien, VI, 4.)

Haybäck, jun. Die Heiligegeistkirche in Bern. (Allgem. Bau-Ztg., 10.)

Hofmann, A. Jonische Studien. (Allgem. Bau-Ztg., 9.)

Holtzinger, H. Handbuch der altchristlichen Architektur. Mit ca. 180 Illustr. 1. Lfg. gr. 8⁰, 48 S. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 1. —.

Hublin, L. La Cathédrale du Mans, aperçu historique et descriptif auquel est joint un plan de la basilique. 8⁰. Le Mans, lib. Pellechat.

Hugues, C. Lo stile del duomo modenese e della nuova decorazione dipintavi nell' abside. (Mem. della R. Accad. di scienze, lettere ed arti in Modena, ser. II, vol. V.)

Jackson, T. G. Monumenti d'architetturà in Dalmazia: corrispondenza al R. Institute of British Architects, tradotta da Giacomo Boni. 8⁰, 30 p. Venezia, stab. tip.-lit. M. Fontana, 1888. (Estr. dall „Ateneo Veneto".)

Jacobsthal, E. Das Mausoleum des Mahmud Pascha in Constantinopel. (D. Bau-Ztg., 77. 78.)

Janouschek, J. Die Decanatkirche zum hl. Jacob in Teltsch und die übrigen Kirchen daselbst. II. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., 3.)

Intra, G. B. La reggia mantovana sotto la prima dominazione austriaca. (Arch. storico lombardo, fasc. III, p. 473.)

Keime eines neuen Baustils. (D. Bau-Ztg., 87.)

Kirsch, J. P. Beiträge zur Geschichte d. alten Peters-Kirche in Rom. (Röm. Quartalsschrift f. christl. Alterthumskunde, II, 2.)

Klemm. Die Amanduskirche in Urach. (Christl. Kunstblatt, 11.)

Laloux, V. L'architecture grecque. 8⁰. 304 S. mit 261 Illustr. Paris, Mais. Quantin. fr. 3. 50.

Lanza, F. Sopra il restauro dell' antico tempio di Diocleziano in Spalato, convertito in chiesa cattedrale: osservazione in cui si dimostra infondata l'asserzione in lapide, oggi sovrapposta al portale del tempio, erroneamente dichiarato antico mausoleo di Diocleziano. 8⁰, 18 p. Treviso, tip. Zoppelli, 1888.

Lübke, G. u. P. **Engelmann.** Die Klosterkirche in Thalbürgel. Aufgenommen und gezeichnet. Nebst Entwurf zur Wiederherstellung. Mit 3 Kupfertaf. f⁰, 7 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 6. —.

Lübke, W. Renaissance-Architektur von Toscanà. (Allg. Ztg., Beil. 295.)

Lütolf, K. Luzernische Gothik. (Monat-Rosen, XXXII, 8.)

Lützow, C. Das neue Burgtheater in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 15. Nov.)

Maffei, G. Dell' architetto professore Mariano Falcini: note artistiche. 8⁰, 19 p. Firenze, tip. dell' Arte della Stampa, 1888.

Marés, frère. Cours d'Architecture. Bruges, Desclée, De Brouwer. fr. 40. —.

Maurer, F. Romanische Bauten in Anhalt. I. Die Stiftskirche St. Cyriaci zu Gernrode. f⁰. Berlin, Ernst & Korn. M. 10. —.

Motta, E. L'architetto Aristotele da Bologna ai castelli di Bellinzona. (Bollett. stor. della Svizzera Italiana, 7.)

Muschelsaal im Schlosse Friedrichskron. (Corresp.-Bl. z. d. Maler-Journal, 39.)

Nardini Despotti Mospignotti, A. Del duomo di Milano e della sua nuova facciata. (Il Politecnico, giorn. dell' ing. architetto, 7—9.)

Neuwirth, J. Die Satzungen des Regensburger Steinmetzentages im Jahre 1459 auf Grund der Klagenfurter Steinmetzen- und Maurerordnung von 1628. gr. 8⁰, VI, 55 S. Wien, C. Gerold's Sohn. M. 2. —.

Oakshott, G. J. Detail and Ornament of the Italian Renaissance. f⁰, 100 pl. London, B. T. Batsford. fr. 40. —.

Pfarrkirche, die, Spital am Semmering. (Kirchenschmuck, 11.)

Piccirilli. Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati, dal XIV al XVI secolo. Fasc. 1—2. (P. 1—32, con sei tav. Fol. fig.) Lanciano, tip. Carabba. L. 5. —.

Pietraganzili, R. S. La leggenda della tempesta e il voto del re Ruggiero per la costruzione del duomo di Cefalai. Con tre tavole. (La Sicilia artist. ed archeol., II, fasc. 6—7.)

Planat, P. Habitations particulières. 1re série. Hôtels privés. gr.-f⁰. Paris, Dujardin et Cie.

Poggi, V. Architettura moderna sulla Riviera ligure. (Arte e storia, 19.)

Prill, J. Wie sollen wir unsere Pfarrkirchen bauen? (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 8.)

Reber. Beiträge zur Kenntniss des Baustiles der heroischen Epoche. (Sitzungsber. d. phil.-philol. u. hist. Cl. d. k. bayer. Akad. d. Wiss. zu München, 1888, II, 1.)

Riehl, B. Denkmale frühmittelalterlicher Baukunst in Bayern, bayerisch Schwaben, Franken u. der Pfalz. Mit 6 Abbild. in Autotypie. gr. 8⁰, XIV, 254 S. München, Hirth. M. 5. —.

Säulen und Spitzbogen von der Casa Mulazzani zu Venedig. (Formenschatz, 8—10.)

Schwellung, ist die, des Helmes am Thurme des Freiburger Münsters durch Zufall entstanden oder war dieselbe von Anfang an beabsichtigt? (Deutsche Bau-Ztg., 75.)

Sturmhöfel, A. Scene der Alten und Bühne der Neuzeit. gr. 8⁰, 114 S. Berlin 1889, Ernst & Korn. M. 8. —.

Tedeschi, P. Il duomo di Pola. (Arte e storia, 23.)

Teufen. Antiquar-Katalog Nr. 51: Architektur. Technologie. Wien.

Wattolik, F. Die Heilandskirche in Mährisch-Ostrau. 8⁰, 32 S. M.-Ostrau, Kittl. M. —. 35.

Westfront, die, des Domes in Mailand. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 46.)

IV. Sculptur.

Allegro, A. Cenni biografici dello scultore prof. C. F. Chiaffarino. 8⁰, 65 p. Genova, Fratelli Armanino, 1888.

Anselmi, A. Nuovi documenti sull' altare robbiano nella chiesa di San Medardo in Arcevia. (Arch. storico dell' arte, I, 9.)

Armstrong, W. Mr. Harry Bates. (Portfolio, September.)

Audebrand, P. Les statues brisées. (L'Art, 584 u. 585.)

Bildschnitzer, der, von Würzburg, Tylmann Riemenschneider. (Blätt. f. Kunstgewerbe, 10.)

Bode, W. Desid. da Settignano und Franc. Laurana: Zwei italien. Frauenbüsten des Quatrocento im Berliner Museum. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

— La Renaissance au musée de Berlin. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Bode, W. u. H. **Tschudi**. Beschreibung d. Bildwerke der christlichen Epoche in den königl. Museen zu Berlin. Mit 68 Tafeln u. 70 Textillustrationen. 4⁰, VI, 263 S. Berlin, Spemann. M. 20. —.

Borderie, de la, A. Histoire d'une statue du Musée de Rennes. (Courrier de l'Art, 38.)

Caffi, M. Parme ed alcuni artisti lombardi del Rinascimento. (Arte e storia, 26.)

— Pavia, della Certosa e di un' opera di Benedetto Ubriachi. (Arte e storia, 25.)

Dorn, V. Critica d'arte. Per le statue della reggia di Napoli. (Fanfulla della Domenica, N⁰ 36. Roma, 2 sett. 1888.)

Drach, C. A. Ein deutscher Porträttöpfer des 16. Jahrhunderts. (Kunstgewerbebl., V, 2.)

Duret, François-Joseph, sculpteur (1786). (Rev. de l'art français, 10.)

Effmann, W. Mittelalterliche Grabsteinplatten zu Doberan. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 7.)

Emerson, A. An engraved bronze bull at Metaponto. (The Amer. Journ. of archæol. and of hist. of the fine arts, März 1888, p. 28.)

Entwickelung, die, unserer Denkmalsplastik. (Kunstwart, 23.)

Fourcaud. François Rude. (Gaz. des B.-Arts, décembre.)

G., M. J. Laurent Magnier, sculpteur, et Jérôme Derbais, marbrier (1679). (Revue de l'art français, 10.)

Ghirardini, G. Di una statua d'efebo scoperta sull' Esquilino. (Bullet. della comm. archeol. communale di Roma, fasc. 9. 10.)

Guglia, E. Rauch's religiöse u. ideale Plastik. (Allg. Kunstchronik, 43.)

— Zur Geschichte d. Friedrichsdenkmals. (Allg. Kunstchronik, 37—39.)

Hymans, H. Un buste inédit de Charles-Quint. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

Le Blant, E. D'un nouveau monument relatif aux fils de sainte Félicité. (Mélanges d'arch. et d'histoire, VIII, 3 u. 4.)

Leitschuh, F. F. Ein karolingischer Elfenbeinkamm. (Anz. d. German. Nationalmuseums, II, 11.)

Magyar, H. Johannes Benk. (Allgem. Kunstchronik, 37—39.)

Marquet de Vasselot. Histoire des sculpteurs français (de Charles VIII à Henri III.) Préface de Jules Claretie. 8⁰, IV, 404 p. Paris, Dentu.

Marucchi, O. Un antico busto del Salvatore trovato nel cimiterio di san Sebastiano. (Mél. d'archéol. et d'histoire, VIII, 3—4.)

Mathew, S. M. On a Sculpture found in London. (The Journal of the British Archæolog. Assoc., Sept.)

Meli, G. Giacomo Serpotta palermitano, statuario in istucco nel secolo XVII e XVIII. Continuaz. (La Sicilia artist. ed archeol., anno II, fasc. VI—VII.)

Merlo, J. J. Zwei Denkmale Kölner Dombaumeister aus dem 15. Jahrhundert. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 8.)

Müller, R. Das Grabdenkmal des Freih. Friedr. v. Rädern in der Decanal-Kirche zu Friedland in Böhmen. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., 3.)

Ohlrich, H. Die florentiner Niobegruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Gruppe. Inaugural-Dissertation. gr. 8⁰, 61 S. Berlin, Mayer & Müller.

Pieper, J. Romanischer Taufstein zu Brenken. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 7.)

Pulejo, D. Appena una distrazione del mio pensiero sopra Roma, ossia il Mosè di Michelangelo. 16⁰, 60 p. Roma, tip. Agostiniana.

Reinach, T. Sculptures d'Ascalon. 8⁰. Versailles, Cerf et fils.

Ridolfi, E. Della vita e delle opere di Vincenzo Consani scultore. 8⁰, 44 p. Lucca, tip. Giusti. (Estr. dagli Atti della R. Accadem. di Lucca, tomo XXV.)

Righi, E. S. Della vita e delle opere del marchese Torquato Della Torre, scultor veronese: frammenti pubblicati a cura della marchesa Matilde Della Torre nata Faitini. 8⁰, 46 p. Verona, stab. tip.-lit. G. Annichini, 1888.

Schneider, F. Les ivoires du Bas-Rhin et de la Meuse au Musée de Darmstadt. (Revue de l'Art chrétien, VI, 4.)

Schnütgen. Das Bronzeepitaph d. Fürstbischofs von Cambray, Jacob von Croy, im Dome zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 7.)

Schwarzwerden, das, moderner Bronzemonumente. (Kunstchronik, 3.)

Wagner, H. Johann von Trarbach's Werke in der Stiftskirche zu Oehringen. (Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, XI, 2.)

Watkiss Lloyd, W. Sculpture Galleries. (Portfolio, November.)

X. L'autel de la chapelle du St Sacrement dans la cathédrale de Liège. (Rev. de l'Art chrétien, VI, 4.)

Y., C. Le buste de Cagliostro par Houdon. Collection de Sir Richard Wallace. (Chron. des Arts, 32.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Abendmahl, das heil., von Leonardo da Vinci. (Allg. evang.-luther. Kirchen-Ztg., 38.)

Aubin, G. Un peintre bas-alpin oublié: Paul du Queylar. 8⁰. Digne, impr. Chaspoul.

Baldoria, N. Un quadro di Frà Paolo da Modena nella R. galleria Estense. (Rassegna Emil. di storia, letter. ed arte, fasc. III, p. 166.)

Barbier de Montault, X. Les Sept péchés capitaux, fresque de l'église de la Pommeraie-sur-Sèvres (Vendée). 8⁰. Vannes, impr. et lib. Lafolye.

Barthely, H. Étude supplémentaire sur la mosaïque de la cathédrale de Lascar (Basses-Pyrénées). 8⁰, 20 p. Pau, Veuve Ribaut.

Bécanier, A. Conférence publique sur Henri Regnault. 8⁰. Moulins, Charmeil.

Behr. Die Wandmalereien im südlichen Obergeschoss des Domkreuzganges zu Hildesheim. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 11.)

Benedite, L. Michel Barthélemy Ollivier. (L'Art, Nr. 584.)

Biographie d'Alphonse Colas, peintre d'histoire, né 1818, mort 1887. Catalogue de ses œuvres exposées au palais Rameau (avril 1888). Lille, Danel.

Bonazzi, F. Dei veri autori di alcuni dipinti della chiesa di Santa Maria della Sapienza in Napoli. (Arch. stor. per le prov. napoletane, XIII, 1.)

Braun, A. Ein englisch. Thiermaler: B. Riviere. (Allg. Kunstchronik, 37—39.)

Bredius, A. De Haagsche schilders Joachim en Gerard Houckgeest. (Oud-Holland, 2.)

— Jets over Pieter Codde en Willem Duyster. (Oud-Holland, 3.)

Bredius, A. u. N. de **Roever**. Jets over Martinus Saeghmolen. (Oud-Holland, 2.)

C . . . ., P. Les expositions de tableaux et d'objets enluminés pendant la foire de la micarême. (Mess. des sciences histor. de Belgique, 1888, 3.)

Casati, C. Dipinti a fresco della cappella regina Teodelinda nella basilica di Monza e il loro restauro. 16°, 12 p. Milano, Varisco.

Catalogue Illustrated of Alberto Grubicy's picture in the Italian Exhibition in London (con introd. e note di Vittore). 8°, p. 34, con 29 zinc. e 20 fotogr. Milano. L. 5. —.

Cazenove, R. Études sur les peintures lyonnais au XVIIIe siècle: le peintre Van der Kabel et ses contemporaines, avec la catalogue de son œuvre peinte et gravée (1631—1705). 8°, 69 p. et 2 pl. Paris, Rapilly.

Christofori, F. La vita di Santa Rosa dipinta a fresco da Benozzo Gozzoli nel 1453. (Miscellanea francescana, III, 1.)

Cionini, N. Una lettera del pittore sassolese Giacomo Cavedone. (Rassegna Emil. di stor., letter. ed arte, fasc. IV, p. 238.)

Cloquet, L. Anciennes peintures murales à Hal et à Tournai. (Revue de l'art chrét., VI, 4.)

Cuno, H. Die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. gr. 8°, 7 S. mit 1 Abbild. Hildesheim 1889, Gude. M. —. 25.

Curtius, A. Albrecht Dürer in Aachen 1520. (Zeitschr. des Aachener Geschichtsver., IX.)

Diehl, C. Notice sur deux manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de l'Université de Messine. (Mélanges d'archéol. et d'histoire, VIII, 3—4.)

Dinelli, D. Contrada della Pantera in Siena: relazione storico-artistica sul restauro della Madonna della Mandorla, con alcuni cenni storici sull' origine della contrada e delle chiese da essa uffiziate e sulla vita e sulle opere di Jacopo della Quercia: memorie e considerazioni. 16°, p. 33—10. Siena, tip. arciv. S. Bernardino, 1888.

Dzieduszycki, A. Die Malerei in der altruthenischen Kunst. II. (Mitth. der k. k. Central-Commission, 3.)

Eastlake, C. L. Notes on the Principal Pictures in the Royal Gallery (R. Academia di Belle Arti) at Venice. Post-8°, 214 p. W. H. Allen.

Ecker, B. Die Wahrmalerei. (Allgem. Kunstchronik, 43.)

Evangelisti, G. Inaugurazione del monumento a Paolo Caliari, 3 giugno 1888; poesie con prefaz. di P. E. Francesconi. 16°, 58 p. Verona. L. —. 80.

Filarete, U. Medaglioni: Rodolfo Morgari. (Gaz. del Popolo della Domen., 34.)

Fr., T. Der wiedergewonnene Andrea del Sarto des Berliner Museums. (Kunstchronik, 6.)

Fraccia, G. Il trittico Malvagna del museo di Palermo. (Il Bibliofilo, 8—9, Bologna.)

Franci, M. Giorgio Giuliani e la scuola Guidesca: memoria. 8°, 12 p. Roma, tip. Forzani e C., 1888.

Frederiks, P. J. Philip Angel's Lof der schilderkonst. (Oud-Holland, 2.)

Frimmel, T. Un Tableau de l'École française du XVIe siècle dans la Galerie Harrach à Vienne. (Chron. des Arts, 35.)

Fumi, L. Gli alabastri nelle finestre del duomo d'Orvieto e la vetrata a storie nella finestra grande di tribuna. (Arch. stor. dell' Arte, I, 9.)

Gagliardi, F. Della scuola di pittura napolitana: sua origine e suoi confronti. 8°, 26 p. Napoli, tip. di Luigi Gargiuolo, 1888.

Gatti, A. La scuola di Michelangelo e la scuola di Caracci, studio critico. 8°, 40 p. Bologna. L. —. 50.

Giroust, Antoine, peintre d'histoire de l'ancienne Académie, étude biographique (1753 — 1817), par E. S., petit-neveu du peintre. gr. 8°. Pontoise, impr. Pâris.

Glasmalerei. (Kunstwart, 23.)

Glasmalereien. (Corrspbl. z. D. Maler-Journ., 40.)

Glücksmann, H. G. v. Mészöly. (Allg. Kunstchronik, 37—39.)

Gotti, A. Del trionfo di S. Tommaso d'Aquino, dipinto nel cappellone degli Spagnuoli antico capitolo de frati di Santa Maria Novella in Firenze: breve descrizione. 4°, 35 p. Firenze, Le Monnier.

Graul, R. Eine Galerie antiker Porträte. (Theodor Graf's neueste Funde in Aegypten.) (Zeitschrift f. bild. Kuust, 11. Oct.)

Gruyer. Corrège au Musée du Louvre. (La Nouv. Revue, 1 nov.)

Hallé, Nicolas, peintre en miniature (1785). (Rev. de l'art français, 10.)

Heaton, C. A Concise History of Painting. (Artists' Library.) New ed., revised by Cosmo Monkhouse. 12°, 520 p. Bell and Sons.

Hipp, G. Un portrait de Rubens par Van Dyck. 8°. Paris. (Extr. de l'Artiste, oct. 1887.)

Hodgetts. Vassili Veretchagin. (The Academy, Nr. 858.)

Holbein, Hans d. J.: Salomo und die Königin von Saba. Nach dem verschollenen Gemälde in der Arundel'schen Sammlung, gestochen von W. Hollar. (Formenschatz, 8.)

Humann, G. Gewölbemalerei in der Salvatorkirche zu Duisburg. (Zeitschr. f. christliche Kunst, I, 8.)

Humbert, E. Jean-Étienne Liotard. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Justi, C. Die portugiesische Malerei des 16. Jahrhunderts. (Jahrb. der königl. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

— Diego Velasquez u. sein Jahrhundert. 2 Bde. Mit einem Abriss d. litterar. u. Künstlerlebens in Sevilla, 2 Titelbildern u. 52 Illustr. Lex.-8°, VII, 428 u. X, 433 S. Bonn, Cohen & Sohn. M. 36. –.

L., C. Angeli's Porträt Kaiser Wilhelms II. (Kunstchronik, 2.)

Laurière, J. La Mosaïque romaine de Gironde (Espagne). 8°, 23 p. et 2 pl. Caen, Delesques.

Lechner, H. Die Gemäldesammlung des Cardinals Graf von Liechtenstein zu Olmütz und Kremsier im Jahre 1691. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., 3.)

Léris, G. Les femmes à l'académie de peinture. (L'Art, 1 oct.)

Lübke, W. Ferd. Keller's Kaiser Wilhelm-Bild. (Die Gegenwart, 43.)

Macchi, G. Pittura storica. (Le Convers. della Domenica, 34.)

Malerei, die enkaustische, der Alten. (Techn. Mitth. f. Malerei, 56. 57.)

Mann, N. Gabriel Max' Kunst und seine Werke. Eine kunsthistorische Skizze. Mit 8 Abbild. gr. 8⁰, 28 S. Leipzig, Weber in Comm. M. 1. —.

Meisterwerke schweizerischer Glasmalerei. 3. bis 5. Lfg. f⁰. (à 6 z. Thl. farb. Taf.) Berlin, Claesen & Co. à M. 16. —.

Melani, A. Pietro Aldi pittore. (Le Conversaz. della Domenica, 34.)

Méloizes, A. Les vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. (Bullet. archéol., 1887, 3.)

Mély, F. Étude iconographique sur les Vitraux du treizième siècle de la cathédrale de Chartres. (Revue de l'art chrét., VI, 4.)

Mesnard, L. Note sur un Tableau du XVe siècle au musée de Grenoble. (Chron. des Arts, 36.)

Meyer, D. C. De Amsterdamsche Schuttersstukken in en buiten het nieuwe Rijksmuseum, III. (Oud-Holland, 3.)

Michaelis, A. Zu Raffael's Psychebildern in der Farnesina. (Kunstchronik, 11. Oct.)

Michel, E. Les Brueghel. (L'Art, 586.)

— Rubens au musée de l'Eremitage. (L'Art, 15 sept.)

Pachetti, C. Commemorazione del pittore Pietro Aldi, fatta nel di 31 maggio 1888 in nome del Circolo artistico senese e nella propria sede. 8⁰, 26 p. Siena, tip. dell' Ancora, 1888.

Palustre, L. La Vierge de Loudun. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)

Panzacchi, E. Luigi Serra pittore. (Nuova Antologia, 16. August.)

Peintres, les, et les Dessinateurs de la mer. Texte par MM. le vice-amiral Pâris et L. de Veyran. T. I. 4⁰. Paris, lib. Dupret.

Perini, G. B. Della vita e delle opere di Francesco Novelli, pittore ed incisore veneziano. 16⁰, p. VII, 93 p. Venezia, tip. ex-Cordella.

Pitture Proposte in compra al Gran Principe di Toscana. Lettera di Giuseppe Landini a Giov. Battista Nelli. (Zibaldone, anno I, N⁰ 5. Firenze, maggio 1888.)

Pouy, F. Peinture et gravure représentant le roi Charles VII et les chevaliers de l'ordre de l'Espérance: Ph. d'Artois, Enquerrand de Coucy etc., dans l'église des Carmes à Toulouse (1389). 16⁰. Amiens, impr. Douillet.

Pavan, A. Il rinascere della pittura in Italia nel secolo XIV. La scuola fiorentina. (L'Ateneo Veneto, N⁰ 4—5, p. 221.)

Ramberg, G. Der neueste Matejko. (Allgem. Kunstchronik, 46.)

Ravaisson-Mollien, C. Pages autographes et apocryphes de Léonard de Vinci. 8⁰. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Rooses, M. Geschichte der Malerschule Antwerpens von Q. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens. Mit 10 Radirungen. Aus dem Vläm. übers. v. F. Reber. 2. (Titel-)Ausg. 1. Abth. Lex.-8⁰, 240 S. München, 1889, Litterar.-artist. Anstalt. M. 4. —.

Rousseau, J. Léonard de Vinci. 8⁰, 18 p. Bruxelles, Hayez, 1888.

Salvini, S. Per Luigi Serra. (Arte e stor., 20.)

Schmölzer, H. Die Wandmalereien in St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campill u. Terlan. Mit 6 Lichtdr.-Bildern. 8⁰, 84 S. Innsbruck, Wagner. M. 2. —.

Schultz, J. T. Die Gemälde d. Schwabe-Stiftung in der Hamburger Kunsthalle. 8⁰, 83 S. Hamburg, Boysen. M. 1. —.

Siro Borani, S. Die Wandgemälde in der Chiesa collegiale in Ascona. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXI, 4.)

Steinle, Eduard. (Christl. Kunstblatt, 12.)

Stephens, F. G. David Teniers. II. (Portfolio, November.)

Tableau du Titien, proposé au roi (1791). (Rev. de l'art français, 10.)

Tableaux et esquisses de Pierre-Paul Rubens (1777). (Rev. de l'art français, 10.)

Tairig, J. Nos peintres chez eux. Avec une préface par G. Coquard. 16⁰. Lyon, Storck.

Tourneux, M. Les Tableaux historiques de la Révolution et leurs transformations. Étude iconographique et bibliographique. 8⁰. Paris, Charavay frères.

Trost. Die Glasgemälde in der k. rumänischen Sommerresidenz zu Sinaia. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus. zu Reichenberg, 9.)

Tuasne, L. Gentile Bellini et Sultan Mohammed II, notes sur le séjour du peintre vénétien à Constantinople, 1479—1480, d'après les documents originaux en partie inédits, avec huit planches hors texte. 4⁰, VIII, 71 p. Paris, Ern. Leroux, 1888.

Vanni, M. Onoranze a Pietro Aldi in Marciano: largo sunto del discorso commemorativo. f⁰, 3 p. Arezzo, stab. tip. B. Pichi, 1888.

Venturi, A. L'arte emiliana del Rinascimento: il Francia. (Rassegna Emil. di storia, letter. ed arte, fasc. I, p. 1.)

— L'arte emiliana del Rinascimento: Francesco Bianchi Ferrari. (Rassegna Emil. di storia, letter. ed arte, fasc. III, p. 133.)

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. (Oud-Holland, 2.)

Veuclin, V. E. Quelques notes inédites sur les artistes bernayens. Peintres et tailleurs d'images du XVIIe siècle. 8⁰, 12 p. Bernay, impr. Veuclin.

Westwood. Bradley's Dictionary of Miniaturists. (The Academy, 853.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ahrens, H. Preussische Wappenfahnen. (Der deutsche Herold, 9.)

Ambrosoli, S. Di uno scudo progettato per San Marino. (Riv. ital. di numism., fasc. III, p. 363.)

B., A. Les ventes monétaires en 1888. (Ann. de la soc. franç. de numismatique, sept.—oct.)

Bär & Co. Antiquar-Katalog Nr. 231: Münzen-, Medaillen- u. Gemmenkunde. Frankfurt a. M.

Bamps. Recherches historiques sur l'atelier monétaire de Hasselt. 8⁰, 37 p. Bruxelles, impr. Fr. Gobbaerts.

Barbier de Montault, X. Les médailles du pontificat de Pie IX. (Revue de l'art chrét., VI, 4.)

Belfort, A. Recherches des monnaies impériales Romaines non décrites dans l'ouvrage de H. Cohen. (Ann. de la soc. franç. de numism., sept.—oct.)

Bertrand de Brousillon et P. de Farcy. Sigillographie des seigneurs de Laval (1095—1605). 8⁰, 169 p. avec fig. Mamers, Fleury et Dangin.

Blancard, L. Un millarés d'Arcadius. Étude sur le millarés de Constantin à Héraclius. (Revue numism., tome sixième.)

Blanchet, A. Denier coronnat de Charles le Mauvais (1343—1387). (Revue numismatique, tome sixième.)

Braunau, P. Die Münzkunst der Griechen. (Vom Fels zum Meer, 3.)

C., L. Les médailles du pontificat de Léon XIII. (Revue de l'art chrét., VI, 4.)

Cassel, P. Der Elephantenorden und seine Symbolik. gr. 8⁰, 36 S. Berlin, Schäffer. M. 1. —.

Chardin, P. Recueil de peintures et sculptures héraldiques. 8⁰, 30 p. avec gravures. Paris, Champion.

Chestret de Haneffe, de. Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances, depuis leurs annexions. Première partie. 4⁰, 429 p., 29 pl. et 1 carte. Bruxelles, impr. Hayet. fr. 40. —.

Cunningham, A. Coins of the Indo-Scythians. (The numism. chronicle, 31.)

Deloche. Des monnaies d'or au nom du roi Théodebert Ier. 4⁰, 27 p. avec fig. Paris, impr. nationale.

Dony, P. Monographie des sceaux de Verdun, avec les documents inédits qui s'y rapportent. 4⁰, 87 p. et pl. Verdun, Laurent.

Erbstein, J. u. A. Erörterungen auf dem Gebiete der sächsischen Münz- und Medaillen-Geschichte. Bei Versteigerung d. Engelhardtschen Sammlung veröffentlicht. 1. Abth. Mit 3 Taf. gr. 8⁰, VII, 84 S. Dresden, (Bänsch). M. 6. 70.

Fabriczy, C. Sur le buste de Mantegna et sur une médaille de Sperandio. (Courr. de l'Art, 42.)

Flandrin, A. Notice sur Eugène André Oudiné, sculpteur et graveur en médailles. 8⁰. Paris, impr. Plon.

Graetz u. **Montagu.** On the Jewish „Lulab" and „Portal" coins. (The numismatic Chron., 31.)

Grueber, H. A. English personal medals from 1760. (The numism. Chron., 31.)

Hanstein. Bemerkungen zur Entwickelung des v. Hanstein'schen Helmschmuckes. (Der deut. Herold, 11.)

Hermerel, J. Numismatique Lorraine. (Ann. de la soc. franç. de numism., sept.—oct.)

Hollmanns, J. Das Wappen der Stadt Oberhausen a. d. Ruhr. (Der deut. Herold, 7. 8.)

Im Hof, T. Schweizerkreuz und Baselstab. (Arch. hérald. et sigillogr., 19—21.)

Knötel, P. Der schlesische Adler. (Vierteljahrsschrift f. Heraldik, Sphrag. u. Geneal., XVI, 3.)

Leiningen-Westerburg, K. E. Das Witwensiegel des Königin Imagina, Gattin Adolfs v. Nassau. (Der deutsche Herold, 9.)

Lépaulle, E. La monnaie romaine à la fin du haut empire. (Revue numism., t. sixième.)

Lieboldt. Der Wappenschild des Generallieut. Janus von Eberstädt in der grossen Michaelskirche zu Hamburg. (Der d. Herold, 9.)

Mansberg, R. Zur Entstehung des Künstlerwappens. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 1.)

Mazerolle, F. Jetons de la maison du Roi. (Ann. de la soc. franç. de numism., sept.—oct.)

Médaillier, le, de Léon XIII. 4⁰, 200 p. fr. 10. —.

Münzen, die von Uri, Schwyz u. Unterwalden gemeinschaftlich geprägten. (Bull. de la soc. suisse de numism., 9. 10.)

Reinach, T. Essais sur la numismatique des rois de Pont (Dynastie de Mithridate). (Rev. numismatique, t. sixième.)

Rossi, U. Francesco Marchi e la medaglie di Margherita d'Austria. (Rivista ital. di numismatica, fasc. III, p. 333.)

Salles, F. Chapitres nobles de Lorraine. Annales, preuves de noblesse, documents, portraits, sceaux et blasons. Imp.-4⁰, 52 S. mit eingedr. Illustr. u. 1 Taf. Wien, Gerold & Co. M. 8. —.

Santoni, M. Maestro Tobia da Camerino, orafo ed emulo di Benvenuto Cellini (1530—50). 8⁰, 15 p. Camerino, tip. succ. Borgarelli, 1888.

Schlumberger, G. Sept sceaux de plomb de princes et prélats latins de Palestine et de Syrie au XIIe siècle. (Rev. numism., t. six.)

Schmidt, M. Beiträge zur Münzgeschichte der Herzöge von Sachsen-Lauenburg. gr. 8⁰, 38 S. Ratzeburg, Schmidt. M. —. 60.

Stenzel, T. Drei unedirte Bracteaten Markgraf Albrecht des Bären. (Archiv f. Bracteatenkunde, 9.)

— — Moritzpfennige des Gross-Rosenburger Bracteatenfundes. (Ebenda, 9.)

Stutz, G. U. Zwei Siegel Konrads von Mure. (Der deutsche Herold, 7—8.)

Svoronos, J. N. Monnaies crétoises inédites et incertaines. (Revue numism., t. sixième.)

— Sur les λέβητες (Espèce de monnaies) de Crète et la date de la grande inscription contenant les lois de Gortyne. (Bull. de corresp. héllen., mai—nov.)

Taillebois, E. Le Trésor de Lahas (Gers). Découverte de monnaies royales et baronales en or et argent datant de 1285 à 1471. 8⁰. Dax, Labèque.

Torr, C. The Scarabaeus from Jalysos. (Classical Review, 8—10.)

Trachsel, C. F. Monnaies et médailles de Lindau. (Ann. de la soc. franç. de numismat., sept.—oct.)

Tschernew, N. Quelques monnaies Russes rares ou inédites. (Ann. de la soc. franç. de numismatique, sept.—oct.)

Vaillant, V. J. Recherches d'épigraphie et de numismatique. 8⁰. Arras, impr. de Sède et Cie.

Vente de la collection de M. de Quelen. (Rev. numismatique, t. sixième.)

Villenoisy, F. Les pierres gravées dans l'antiquité sémitique. (Artiste, sept.)

Wé, P. Das Wappen des Sultans Mu'ayyed. (Der deutsche Herold, 10.)

Werdnig, G. Die Osellen oder Münz-Medaillen der Republik Venedig. Mit 12 Lichtdr.-Taf. u. 32 Holzschn. gr. 4⁰, VII, 209 S. Wien 1889, Frick. M. 25. —.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Ahrendts, K. u. H. W. **Schmidt.** Reiterbilder. Original-Radirungen. gr.-f⁰. 9 Bl. Weimar, Ges. f. Radirkunst. M. 20. —.

Album national suisse. Collection de portraits contemporains. 1. livr. gr. 8⁰. 8 Bl. Zürich, Füssli & Co. Verl. M. 1. —.

Armee-Album. [Prachtausgabe.] Zur Erinnerung an das 40jähr. Regierungs-Jubiläum Sr. k. u. k. apost. Maj. Franz Joseph I. Red.: G. A. Ritter v. Treuenfest. 1. Heft. gr.-f⁰. Wien, Administration d. „Armee-Album", I. Habsburggasse 7. M. 4. —.

Aus Studienmappen deutscher Künstler. Hrsg. von J. Lohmeyer. 10 Bl. in Lichtdruck von F. Defregger. f⁰. (1 Bl. Text. Breslau, Wiskott. M. 12. —.

— Dasselbe. 10 Bl. von L. Knaus. M. 12. —.

Baldung Grün, Hans, Skizzenbuch im grossherz. Kupferstichcabinet Karlsruhe. Herausg. von

M. Rosenberg. Mit 44 Taf. f⁰. Frankfurt a. M. 1889, Keller. M. 36. —.

Batiffol, P. Librairies byzantines à Rome. (Mélanges d'archéol. et d'hist., VIII, 3—4.)

Bayersdorfer, A. Adolf Oberländer. (Die Kunst f. Alle, 4.)

Béatrice de Cusance, Duchesse de Lorraine. Gravure à l'eau-forte par F. Laguillermie, d'après le tableau de A. van Dyck. f⁰. Paris, Sedelmeyer. Prix de souscription: fr. 800. —.

Beraldi, H. Les Gravures du XIXe siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes. (VII, Gavarni-Guérard). 8⁰. Paris, libr. Conquet.

Bernau, F. Der Böhmerwald. Mit Orig.-Illustr. von den hervorragendsten Künstlern. 1. bis 9. Lfg. f⁰, 108 S. Prag, Otto. à M. 1. —.

Bertling. Antiquar-Katalog Nr. 3: Incunabeln und andere seltene Bücher. Dresden.

Bilderbogen, kunsthistorische. Handausgabe. Ergänzungstafeln dazu. 1. Serie: Ergänzungen zum Alterthum. qu.-f⁰. (17 schwarze u. 7 farb. Taf.) Leipzig, Seemann. M. 5. —.

Bilderschatz, klassischer, hrsg. von F. v. Reber und A. Bayersdorfer. 1. Hft. gr. 4⁰. (6 Taf. in Zinkotypie.) München, Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft. M. —. 50.

Castan, A. Le Graveur François Briot, bourgeois de Montbéliard, analyse d'une étude de M. Alexandre Tuetey. 8⁰. Besançon, impr. Dodivers.

Dayot, A. Les maîtres de la caricature au XIXe siècle. 4⁰. Paris, Quantin.

Delisle, L. L'Évangéliaire le St.-Vaast d'Arras et la calligraphie franco-saxonne du IXe siècle. gr. 4⁰. Paris, libr. Champion.

Dumont, E. L'Evangile illustré par les grands artistes. (Revue univ. illustrée, oct.)

Duret, T. Le gravure Japonaise. (Le Japon artistique, nov.)

Eder. Amateurphotographien. (Allgem. Kunstchronik, 41.)

Franke, E. Neue Initialen. 12. Heft. qu.-gr. 8⁰. 12 Chromolith. Zürich, Orell, Füssli & Co., à M. 1. 60.

Friedrich, W. Die Jahreszeiten. Vier Amoretten-Paare nach Aquarellen von W. F. 4 Chromolith. f⁰. Teplitz. (Leipzig, Baldamus.) M. 4. 50.

Galerie, Dresdener. gr. 4⁰. (25 Stahlstiche.) Dresden, Dieckmann. M. 5. —.

Geymet. Traité pratique de gravure en demiteinte par l'intervention exclusive du cliché photographique. Paris, Gauthier-Villars et fils.

Gruyer, G. Les livres à gravures sur bois publiées à Ferrare. (Gaz. des B.-Arts, 1er nov.)

Harrison. A history of photography. With an appendix by Dr. Maddox. Suscriber's edit. With 12 portraits. 8⁰. Bradford, Lund. S. 7. 6.

Hefner-Alteneck, J. H. Original-Zeichnungen deutscher Meister des 16. Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken f. Könige von Frankreich und Spanien u. andere Fürsten. 18 Taf. mit Text. gr.-f⁰. Frankfurt a. M. 1889, Keller. Probeheft M. 5. —.

Hennen. Die Buchdruckerei in Trier im 15. Jahrhundert. f⁰. (4 Sp.) Düsseldorf, Selbstverlag. M. —. 60.

Henseler, E. Aus Berlin. Strassenbilder. Text von Paul Lindenberg. f⁰. (6 Bl. in Lichtdr. mit 4 S. Text. Berlin, Hermes. M. 8. —.

Hessels, J. H. Haarlem de geboortplaats der boekdrukkunst niet Mainz. Haarlem, Joh. Enschedé & Zonen. 20 en 167 bl. 8⁰. fl. 2. 50.

Hiersemann. Antiquar-Katalog Nr. 39: Städteansichten aus dem 16.—19. Jahrh. I. 1869 Nos. Leipzig.

Höppner, J. Blumen am Wege, 12 Aquarellen. 3. Aufl. gr. 4⁰, VIII, 96 S. Leipzig, Baldamus. M. 25. —.

— Kleine Studien für Blumenmalerei. Vorlageblätter zur Uebung im Aquarelliren. 3 Lfgn. 4⁰. Leipzig, Zehl. à M. 4. —.

Hogarth's, William, Zeichnungen. 60 Bilder, mit erklär. Texte von Paul d'Elwers. gr. 4⁰. Wien, Mich. Stern. M. 20. —.

Jännicke, F. Figuren- und Blumen-Malerei in Aquarell. Nach dem heut. Standpunkte. 8⁰, VIII, 310 S. Stuttgart, Neff. M. 4. 50.

Inventaire des marques d'imprimeurs et de libraires. 3⁰ fascicule: Allemagne, Alsace, Autriche-Hongrie, Belgique, Danemark, Espagne, Gr.-Bretagne, Italie, Pays-Bas, Portugal, Suisse. 4⁰. Au Cercle de la Librairie. fr. 12. —.

Katalog der Kupferstiche des 15. Jahrhunderts. Bog. 6 u. 7. (Mitth. aus d. german. Museum, 2. Bd., Bog. 20.)

Knütgen, A. Verzeichniss u. Beschreibung der im Besitze des k. kath. Gymnasiums zu Heiligenstadt befindlichen Incunabeln. 4⁰, 25 S. Heiligenstadt, Delion. M. —, 80.

Köhler, S. R. Die Meister der Holzschneidekunst. (Kunstchronik, 11. Oct.)

Landsknechte, badische, schwäbische und pfälzische. Nach den Orig.-Holzschnitten J.(acob) K.(öbels), Buchdruckers u. Holzschneiders zu Heidelberg ca. 1535. In Lichtdruck wiedergegeben. 12 Bl. Orig.-Grösse. f⁰. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchh. M. 12. —.

Lehrs, M. Eine vergessene Kupferstichsammlung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 11. Oct.)

— Zur Datierung der Kupferstiche des Meisters der Spielkarten. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 4.)

Leistner-Beckendorff, E. Kleine Blumen. Vorlagen f. Aquarellmalerei u. Porzellanmalerei. 6 Chromolith. 4⁰. Leipzig, Zehl. M. 4. 50.

Leprieur, P. L'Exposition des gravures du siècle dans la galerie de Georges Petit. 8⁰. Paris. (Extr. de l'Artiste, déc. 1887.)

Londe, A. La Photographie dans les arts, les sciences et l'industrie. Conférence. 12⁰ illustr. Gauthier-Villars. fr. 1. 50.

Lübke, W. Die Münch. Pinakothek in Raab's Radirungen. (Allg. Ztg., Beil. 287.)

— Neue Radirungen. (Gegenwart, 46.)

Noel, G. Louis Prieur, dessinateur et ciseleur du Roi. (L'Art, 1 déc.)

Normand, C. L'Hôtel de Cluny. Héliogravures et eaux-fortes de P. Dujardin, G. Garen, Kadar, Sulpis. 4⁰. A. Lévy. fr. 50. —.

Olschki. Antiquar-Katalog Nr. 17: Incunables. 110 Nos. Verona.

Perini, G. B. Della vita e delle opere di Francesco Novelli, pittore ed incisore veneziano. 16⁰, p. VII, 93. Venezia, tip. A. Cordella. L. 1. —.

Portalis, R. La gravure en couleurs. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

Porträt-Galerie, schweizerische. 1. Hft. Lex.-8⁰. 8 Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 1. —.

Quirielle, R. Vieilles vues de Moulins (XVIe, XVIIe et XVIIIe siècle). 8⁰, II—34 p. et facsimilé d'une ancienne estampe représentant le château ducal. Moulins, impr. Auclaire.

Raccolta di disegni esistenti nella R. Galleria degli Uffizi. Fasc. I. f⁰. 5 fototipie. II fasc. L. 7. 50.

Raccolta di disegni esistenti nella R. Galleria degli Uffizi, riprod. in fototipia. Fasc. III—V. f⁰, XV tav. Firenze. L. 22. 50.

Rada y Delgado, J. Frescos de Goya en la iglesia de San Antonio de la Foride (Madrid), grabados al agua fuerte, por D. José M. Galvan y Candela. f⁰, 12 p. et 27 grav. en 16 pl. Madrid, M. Murillo.

Reproductions de dessins originaux de Rembrandt. (Courr. de l'Art, 41.)

Robinson, H. P. Lettres on Landscape Photography. (Photogr. Handy Books, N⁰ 9.) 12⁰, sd., 66 p. Piper.

Rosenberg, A. Der Kupferstich und die vervielfältigenden Künste d. Neuzeit. (Die Grenzboten, 48 u. 49.)

Scheffler, W. u. J. **Sahr.** Verzeichniss v. Bildwerken und Bildern auf die italienische, französische und englische Litteratur- u. Culturgeschichte bezügl. (Dante, Shakespeare, Walter Scott, Burns, Molière u. Sandeau). Ausgestellt beim 3. allgem. deutschen Neuphilologentag zu Dresden. gr. 8⁰, 68 S. Dresden, Albanus'sche Buchdruckerei.

Schulte vom Brühl. Zwei niederländ. Meister der Radirnadel. (Allg. Kunstchronik, 48.)

Strzygowski, J. Die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproductionsverfahren in Wien. (Kunstchronik, 3.)

Thommen, R. Schriftproben aus Handschriften des 14.—16. Jahrhunderts. gr. 4⁰, VI, 18 S. mit 20 Taf. Basel, Detloff. M. 8. —.

Ubisch. Ueber Kataloge f. Ornamentstichsammlungen. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 5.)

Volbehr. Zwei Dürer-Stiche als Vorlagen zu einem Holzschnitte. (Anz. d. Germ. Nationalmuseums, II, 11.)

W., J. E. Neue Kupferstiche. (Kunstchron., 8.)

Wessely, J. E. Adriaen van Ostade. Verzeichniss seiner Original-Radirungen u. der graph. Nachbildung. nach seinen Werken. XVI, 71 S. (Verzeichnisse von Werken hervorrag. Kupferstecher, 5. Bd.). Hamburg, Händcke & Lehmkuhl. M. 4. —.

Wyss, A. J. P. A. Madden und die Druckerei in Kloster Weidenbach zu Köln. (Westdeut. Zeitschrift, VII, 3.)

Zusammenstellung der innerhalb der letzten 10 Jahre in deutscher Sprache erschienenen Litteratur auf dem Gebiete der Photographie u. des photographischen Druckverfahrens. 12⁰, 23 S. Düsseldorf, Liesegang's Verl. M. —. 40.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Altar aus getriebenem blanken Metall. (St. Leopoldsbl., 10.)

Armand-Calliat. L'Orfèvrerie, discours de réception à l'Académie des scienc., belles-lettres et arts de Lyon, prononcé en séance publique, le 19 juin 1888. 8⁰, 37 p. Lyon, impr. Plan.

Artistic Japan. A Monthly illustrated Journal of Arts and Industries. 4⁰. London, Low.

Bachelin, A. Ébénisterie neuchâteloise au XVIIe siècle. (Musée neuchât., XXV, 7—9.)

Bär & Co. Antiquar-Katalog Nr. 229: Kunst. Kunstgewerbe. Frankfurt a. M.

Barbier de Montault, X. La croix mérovingienne de la cathédrale d'Albi. 8⁰, 9 p. avec fig. Toulouse, impr. Chauvin et fils.

Bibiéna, Giuseppe Galli. Theaterdecorationen. Scenerien a. Opern etc., welche an d. Fürstenhöfen des 18. Jahrhunderts aufgeführt wurden. 26 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 40. —.

Bildschnitzer, der, von Würzburg. (Blätter f. Kunstgewerbe, 10.)

Bonnaffé, E. Les Faïences de Saint-Porchaire et les prétendues faïences de Henri II ou d'Oiron. (Courrier de l'Art, 38.)

Carocci, G. Gli arazzi nel salone dei Cinquecento in palazzo Vecchio. (Arte e storia, 21.)

Carpey, P. J. Decorative Malereien. 1. Serie. 15 Taf. in Lichtdr. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 20. —.

Charvet, L. Enseignement de l'art décoratif comprenant son histoire générale, l'étude des caractéristiques des époques, ses procédés industriels et la théorie de la composition décorative. Avec 1226 figures. 4⁰. Librairie des Impr. réunies. fr. 25. —.

Clericus, L. u. R. v. **Grumbkow.** Vorlagen für Wappenstickerei auf Canevas. 13 Taf. gr. 4⁰, 22 S. Dresden 1889, v. Grumbkow. M. 15. —.

Condamin, J. La Nouvelle Oeuvre de M. Armand-Calliat. Ciborium offert à SS. Léon XIII par MM. Ch. Lameire et Armand-Calliat. 8⁰, 7 p. Lyon, Vitte et Perrussel.

Conférences sur la Science et l'Art industriel. Année 1888. 12⁰. Michelet. fr. 2. —. (Bibl. municip. prof. d'art et d'industrie Forney.)

Crochet, L. C. La Toilette chez les Romaines du temps des empereurs. Étude des principaux objets de toilette en os trouvés dans les fouilles de la nécropole de Trion et du coteau Fourvière. Avec 12 pl. photo-lithographiées. 4⁰. Lyon, A. Picard. fr. 8 —.

Cuvilliés, F. Rococo. Eine Ornamentensammlung aus dem 18. Jahrhundert. f⁰. 30 Tafeln. Berlin, Claesen & C. M. 12. —.

Decorationsmalerei auf der Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung. (Der Decorationsmaler, 33 ff.)

Entwickelung des Möbels im Zusammenhang mit der Gesellschaft. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums, 9.)

Entwickelung von Industrie und Gewerbe in Oesterreich in den Jahren 1848—1888. Hrsg. von der Commission der Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung zu Wien 1888. gr. 8⁰, XII, 407 S. Wien, Lechner. M. 4. —.

Ewald, P. Das Kunstgewerbe im Orient. (Wieck's Gew.-Ztg., 38.)

Ewerbeck, F. Ausziehtisch aus Furnes, vläm. Kanne aus Gent, vläm. Handtuchhalter aus d. Alterthümersammlung in Gent. (Gewerbehalle, 10.)

Falk. Tapezereien im Chor des Domes zu Mainz. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 7.)

Falke, J. Unsere Wohnung von Einst und Jetzt. (Deutsche Kunstgew.-Ztg., 1 ff.)

— Verzierte Tischplatten. (Kunstgewerbeblatt, V, 1.)

Folnesics, J. Das Haus des neuen Burgtheaters. (Allg. Kunstchronik, 41.)

Farcy, L. Chape du chapitre de Saint-Jean de Latran. (Revue de l'art chrétien, VI, 4.)

Frauenkleid, das, in Japan. (Monatsschr. f. den Orient, 8.)

Frimmel, T. Les Tapisseries à l'Exposition de Salzbourg. (Chron. des Arts, 30.)

Germain, L. La Cloche de Cercy-la-Tour (Dièvre). (Revue de l'art chrétien, VI, 4.)

Gerspach. Cartons de tapisseries peints par Oudry (1761). (Revue de l'art français, 8.)

Gläser von Veckerhagen. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., N. F., III, 11.)

Gobelins, über. (Corresp.-Bl. zum Deut. Maler-Journal, 38.)

Gouellain, G. Note sur une cuiller antique en argent trouvée à Preuseville (Seine-Inférieure). 8⁰, 14 p. et pl. Rouen, impr. Cagniard.

Graul, R. Bemerkungen über Möbel des 17. u. 18. Jahrhund. Das Ende des Stiles Louis XVI. (Kunstgewerbeblatt, V, 1.)

Grosch, H. Romanischer Wandteppich im Kunstindustrie-Museum zu Christiania. (Kunstgewerbeblatt, V, 1.)

Harrassowitz. Antiquar-Katalog Nr. 151: Kunst. Kunstgewerbe. Leipzig.

Heiligthumfahrt, die Aachener, u. die Reliquienverehrung überhaupt. 12⁰, 65 S. mit Illustr. Barmen, Klein. M. —. 50.

Heintz, A. Die Thon-Industrie Schlesiens. (Sprechsaal, 38.)

Herluison. Actes d'état civil d'orfèvres 1605 à 1745. (Revue de l'art franç., 6. 8.)

Hoch, J. Die künstlerische Ausstattung unserer Wohnung. (D. Kunstgew.-Ztg., 1.)

Hofmann, A. Nordböhmische Kunstindustrie. (Kunstgewerbeblatt, 12.)

Hunsinger. Zierschrank mit farbigen Holzeinlagen. (Gewerbehalle, 10.)

Keleti, G. Die Wandgemälde und die künstlerische Decoration des Prunksaales der Akademie. (Ungar. Revue, VIII, 7—8.)

Keramik in Skandinavien. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 100.)

Kraft, P. Ausgeführte Grabdenkmäler alter u. neuer Zeit. In Aufnahmen nach der Natur hrsg. (In 6 Lfg.) 1. Lfg. f⁰. 5 Lichtdr.-Taf. Frankfurt a. M. 1889, Keller. M. 5. —.

Kunstgewerbe-Zeitung, deutsche. Illustr. Fachblatt. Red.: S. Elzel und E. Pentzhorn. Nr. 1. Berlin, 1. Oct. 1888. f⁰, 12 S. mit 1 Taf. Vierteljährl. M. 3. —.

Lambert, H. Die decorative Flora. Farbige Blatt- und Blumencompositionen. 30 Farbentaf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 45. —.

Laudien, M. Deutsche Frauengestalten. Compositionen für decorative Malereien in Sonderheit für Brandmalerei u. Glasmalerei. 8 Taf. schmal-f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 10. —.

Lefort, P. Orfèvrerie française. La toilette de Vermeil offerte à la princesse Loetitia. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Leibig, C. Rococomotive aus Schloss Hirschberg, für das Kunsthandwerk aufgenommen. 20 Bl. f⁰. 1 Bl. Text. München, Callwey. M. 10. —.

Leitschuh, F. F. Ein karolingischer Elfenbeinkamm. Seine Beziehungen zur Antike u. zur karolingischen Malerei. (Mitth. a. d. german. Museum, 2. Bd., Bog. 20.)

Lepszy, L. Die Innungsmarke der Stadt Wilna und Hans Reinhart der Aeltere. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 11.)

Lessing, J. Das Arbeitsgebiet des Kunstgewerbes. (Deutsche Rundschau, XV, 2.)

Loose, W. Lebensläufe Meissner Künstler. gr. 8⁰, 96 S. mit 1 Radirung. Meissen (Dresden, v. Zahn & Jänsch). M. 2. —.

Molinier, E. Le trésor de Saint-Marc à Venise. VI. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

Mosaikarbeiten, russische. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 39.)

Müntz, E. De l'ornamentation dans les mosaïques de l'antiquité et du moyen-âge. (Rev. des arts décor., 1889, 3.)

— Giovanni di Bartolo da Siena orafo della corte di Avignone nel XIV secolo. (Archivio stor. italiano, Ser. V, t. II, 4.)

Nossig, A. Die künstlerische Ausschmückung des neuen Burgtheaters. (Allg. Kunstchr., 41.)

Oelgefäss, Kupfer vergoldet, 15. Jahrhundert. (Blätter f. Kunstgewerbe, 10.)

P. J. Ein geätzter Schild von Daniel Hopfer. (Kunstgewerbebl., V, 2.)

Pilloy, J. Les plaques ajourées des bords de la Somme. (Bull. archéol., 1887, 3.)

Rauter, O. Entgegnung auf den Artikel über Goldrubinglas in Nr. 37 d. Sprechsaal. (Sprechsaal, 38.)

Rée, P. J. Die Bucheinbände des Bayer. Gewerbemuseums. (Bayer. Gew.-Ztg., 19.)

Rufl, J. Practisch verwendbare u. systematisch durchgeführte Compositionen für die Hand-Stickerei-Fabrication. Specialität: Appenzeller Monogrammes-Stickerei. 2. Heft. hoch 4⁰. 8 Taf. St. Gallen, Kreutzmann. à M. 1. 60.

Save, G. Charles Claudot, décorateur lorrain (1733—1806). 8⁰. Nancy, Wiener.

Schaafhausen, H. Regenbogenschüsselchen am Rhein. (Festschrift d. XIX. allg. Vers. d. deut. Anthropolog. Ges. Bonn 1888.)

Schönermark, G. Ein Crucifixus aus karolingischer Zeit. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 9.)

Seidenstickerei auf Leinen. Italienisch. 16. Jahrhundert. (Blätter f. Kunstgewerbe, 10.)

Schnütgen. Romanischer Thonkrug, als Schallgefäss benützt in St. Severin zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 7.)

— Vier gestickte spätgothische Ornamentborten. (Zeitschr. f. christl. Kunst, I, 8.)

Sgraffito-Verzierung. (Der Colorist, 51. — Bayr. Gewerbe-Ztg., 18.)

Stuckarbeiten, moderne. (Zeitschr. f. bildende Kunst, V, 2.)

Thür, die, und ihr Schmuck. (Mitth. des Mähr. Gew.-Mus., 9.)

Urbani de Gheltof, G. M. La ceramica in Padova: note. 8⁰, 22—9 p. Padova, stab. tip. Prosperini.

Veuclin, V. E. Anciennes industries hospitalières. Manufacture de dentelle à Harcourt et Bernay. 8⁰, 8 p. avec vign. Bernay, impr. Veuclin.

Waal, de. Eucharistisches Gefäss in Lammesform. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterth.-kunde, II, 3.)

— Gewandstücke aus dem 4. Jahrhundert. (Röm. Quartalsschr. f. christl. Alterthumsk., II, 3.)

Wieser, F. R. Ein Seitenstück zur Fibula des Frankenkönigs Childerich I. (Zeitschrift des Ferdinandeums f. Tirol, 32. Heft.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Anselmi, A. A proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia d'Ancona. 8⁰. Foligno, Tomassini. (Ediz. di soli 200 esemplari.)

Bahnson. Ueber ethnographische Museen. (Mittheil. d. anthr. Ges. in Wien, XVIII, 1—3.)

Cardella, D. Museo etrusco Faina, al quale è unita una raccolta di monete consolari ed imperiali. 16⁰, 79 p. Orvieto, tip. M. Marsili.

Catalogue illustré de l'exposition internationale de Blanc et Noir. 3e année, 1888. 8⁰. Paris, Bernard. fr. 3. 50.

Chardem. Monographie de l'Abbaye de Bonnefontaine. Tirée à cent exemplair. numérotés. Lille et Bruges, Société Saint-Augustin.

Conservation, the, of Monuments and Art Industries. (The Athenæum, 3176.)

Du Jardin. Chron. des expositions industrielles. A propos de l'exposition de l'Union des arts décoratifs. 8⁰, 8 p. Gand, Leliaert, A. Siffer et Cie. fr. —. 20.

Erhaltung alter Denkmäler und Baureste. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 46.)

Greenwood, T. Museums and Art Galleries. Post 8⁰, 434 p. Simpkin.

Hartshorne, A. On the monuments and effigies in St. Mary's church and the Beauchamp chapel, Warwick. (The archæol. Journal, 179.)

Hettner. Museographie über das Jahr 1887. (Westdeutsche Zeitschr., VII, 3.)

Hymans, H. Correspondance de Belgique. (Gaz. des B.-Arts, 1er nov.)

Inventarisation der geschichtlichen Kunstdenkmäler in Deutschland. (Centralbl. der Bauverwaltung, 35. 36.)

Kallenberg, C. Ueber Ausfuhrverbote auf Alterthümer. (Antiquit.-Zeitschr., 2.)

Kunst-Topographie d. Herzogth. Kärnten. Hrsg. von der k. k. Central-Commission. I. Erforsch. u. Erhaltung von Kunst- u. histor. Denkmalen. 4. Heft. Lex.-8⁰. (S. 185—256 mit Abbildgn. u. 1 Chromolith.). Wien, Kubasta & Voigt in Comm. à M. 4. —.

Legeay, F. Les Artistes de la Sarthe aux Salons de 1886 et de 1887. Le Mans, impr. et libr. Leguicheux.

Leroi, P. Le „British Museum“, la „National Gallery“, la Bibliothèque Nationale et le Musée du Louvre. (Courr. de l'Art, 39.)

Michaelis, A. Antikenmuseen einst und jetzt. (Allg. Ztg., Beil. 288.)

Molinier, E. Inventaire du trésor du St.-Liège sous Boniface VIII (1295). Suite et fin. (Bibl. de l'école des chartes, XLIX, 2⁰ et 3⁰ livr.)

Radics, P. Habsburg-Denkmale in Oesterreich-Ungarn. (Oesterr.-ungar. Revue, Oct.)

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerisch. Kunstdenkmäler. 12) Canton Schaffhausen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXI, 4.)

Renaissance, la, artistique et industrielle en province. (Chron. des Arts, 35.)

Répertoire des dix milles adresses d'amateurs. Complément. Livres, gravures, dessins, autographes, curiosités. 8⁰, 50 p. Paris, Renart. fr. 8. —.

Romilly, J. A Museum of christian Archæology for Great Britain. (The Journal of the Brit. archæol. Assoc., Sept.)

Schwab, S. L'art et les artistes du Jura bernois. Rapport de la Société cantonale des beaux-arts pour les années 1886/87. Berne, Schmid, Franke & Co.

Ventes publiques. (Courrier de l'Art, 43.)

Aix-les-Bains.
— Catalogue de l'exposition de peinture et sculpture à Aix-les-Bains. Saison de 1888. 12⁰, 15 p. Aix-les-Bains, impr. Gérente. fr. —. 50.

Antwerpen.
— **Kintsschots,** L. Anvers et ses Faubourgs. Bruges, Desclée, De Brouwer. 12⁰. 3me édit. fr. 3. —.

— **L.** Le Salon d'Anvers. (Chron. des Arts, 30.)

— **Waller,** M. Le Salon d'Anvers. (Artiste, sept.)

Barcelona.
— Weltausstellung, die, in Barcelona. (Wochenschrift des nied.-österr. Gew.-Vereins, 39.)

Bar-le-Duc.
— **Jacob,** A. Musée de la ville de Bar-le-Duc. Dons et aquisitions du 1er janv. 1887 au 31 déc. 1887. 8⁰, 16 p. Bar-le-Duc, impr. de l'Indép. de l'Est.

Basel.
— Katalog der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. Basel, Druck von E. Birkhäuser, 1888.

Berlin.
— **Bode,** W. u. H. **Tschudi.** Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche in den k. Museen zu Berlin. Mit 68 Taf. u. 70 Textillustr. 4⁰, VI, 263 S. Berlin, Spemann. M. 20. —.

— Erweiterungsbauten der k. Museen. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 37.)

— Kundgebung der „Vereinigung Berliner Architekten“ in der Frage eines Dombaues für Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., 85.)

— **R.,** A. Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, 7.)

— — Kunstausstellung, die, von Fritz Gurlitt in Berlin. (Kunstchronik, 5.)

Bernburg.
— **Fischer.** Verzeichniss der Gegenstände in d. Sammlung d. Alterthumsvereins zu Bernburg. (Mitth. des Vereins f. Anhalt. Gesch. u. Alterthumskunde, V, 4. 5.)

Bologna.
— **Cecconi,** E. La pittura all' Esposizione nazionale di Bologna. (Rassegna Emil. di storia, letter. ed arte, fasc. IV, p. 197.)

— Cenobio, il celebre, e claustro di San Michele in Bosco degli Olivetani di Bologna: cenni storici ed artistici. 16⁰, 29 p. Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani, 1888.

— **Lenzoni,** A. L'Esposizione artistica di Bologna. (Gazz. Letter. di Torino, 32. 33.)

— **Masini,** C. Storia della pinacoteca di Bologna. 16⁰, 25 p. Bologna, Regia tipogr., 1888.

— Storia, la, delle arti del disegno, studiata nei monumenti che si conservano in Bologna e nei suburbi: nuova guida artistica. 16⁰, 263 p. Bologna, tip. Gamberini e Parmeggiani.

Bordeaux.
— Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des amis des arts de Bordeaux. 18⁰. Bordeaux, impr. Gounouilhou.

Bruges.
— **Verhaegen,** A. Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges. gr. f⁰, 60 pl. avec texte. Bruges, Société St.-Augustin. fr. 60. —.

— **Weale,** J. Bruges et ses environs. 12⁰, 4me édit. Bruges, Société St.-Augustin. fr. 4. —.

Brünn.
— **Trapp,** M. Brünns kirchliche Kunstdenkmale. gr. 8⁰, IV, 189 S. Brünn (Winiker).

Brüssel.
— **Darcel,** A. L'Exposition rétrospective d'Art industriel à Bruxelles. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

— **L.** Exposition d'art monumental. (Chron. des Arts, 31.)

— **Nève,** E. Bruxelles et ses environs; guide de Bruxelles; description des monuments, des musées etc. 190 p. et XVII p. avec gravures soignées. Lille et Bruges, Société Saint-Augustin. fr. 3. —.

— **Stübben,** J. Vom „grossen Weltwettstreit“ zu Brüssel. (Deutsche Bau-Ztg., 73.)

— **Vurgey,** F. Les expositions d'art de Bruxelles. (Artiste, sept.)

Budapest.
— **Keleti,** G. Die Lotz'schen Akademiefresken. (Allg. Kunstchronik, 46.)

— **Sonnenfeld,** S. Budapester Herbstausstellung. (Allg. Kunstchronik, 46.)

Crema.
— **Barbieri**, L. Crema artistica. 16⁰, 98 p. Crema, tip. G. Anselmi, 1888. (Biblioth. stor. cremasca, 4.)

Dresden.
— Leonardo da Vinci-Ausstellung. (Kunstchr., 4.)
— Schilling-Museum, das, in Dresden. (Kunstchronik, 2.)

Florenz.
— **Bacciotti**, E. Firenze illustrata nella sua storia, famiglie, monumenti, arti e scienze. T. IV. (Le piazze.) 8⁰, 360 p. Firenze, tip. Cooperativa, 1888.
— Raccolta di disegni esistenti nella R. galleria degli Uffizi, riprodotti in fototipia per cura dei fratelli Alinari. Fasc. I. f⁰. Firenze, Fratelli Alinari edit. (tip. dell' Arte della Stampa).

Glasgow.
— **Geddes**, P. Every Man His Own Art Critic (Glasgow Exhibition 1888): An Introduction to the Study of Pictures. 8⁰, sd., 58 p. Brown (Edinburgh), Simpkin.

Grosseto.
— **Ademollo**, A. La fortezza, le mura e le porte di Grosseto. Appunti storici ed artistici. (Arte e storia, 22.)

Hamburg.
— **Seidlitz**, W. Die Schwabe'sche Sammlung in der Hamburger Kunsthalle. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 11. Oct.)

Innsbruck.
— Ausstellung der Schülerarbeiten der Staatsgewerbeschule in Innsbruck. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 11.)

Kiel.
— **Scheppig**. Kieler Museum für Völkerkunde. (Internat. Archiv f. Ethnogr., Red.: Schmeltz, I, 5.)

Köln.
— Collection v. Rinecker. Vendue à Cologne. (Chron. des Arts, 37.)
— Kölner Kunstauktionen. I. Sammlung Winckler. (Kunstchronik, 6.)
— — III. Auktion v. Rinecker. (Kunstchr., 8.)
— Kunstmarkt, vom. Kölner Auktionen. II. Auktion Pein. (Kunstchronik, 7.)

Kopenhagen.
— **B.**, B. Von der Jubiläums-Ausstellung in Kopenhagen. (Mitth. des k. k. österr. Mus., N. F., III, 11.)
— **Bluysen**, P. Huit jours à Copenhague (voyage de la délégation artistique française). 18⁰, 36 p. Paris, Lahure.
— **Bucher**, B. Die Ausstellung in Kopenhagen. (Blätter f. Kunstgewerbe, 10.)
— **Hamel**, M. La peinture du Nord à l'exposition de Copenhague. (Gaz. des B.-Arts, 1 nov.)
— **Helferich**, A. Die Ausstellung in Kopenhagen. (Die Nation, 53.)

Lemberg.
— **Nirenstein**, M. Kunstbrief aus Lemberg. (Allg. Kunstchronik, 44.)

Leyden.
— **Franken**, D. Stedelyk Museum de Leyde. (Courr. de l'Art, 43.)

London.
— Additions to the British Museum. (The Athenæum, 3181.)
— British Museum. (Courr. de l'Art, 42.)
— Catalogue, illustrated, of Alberto Grubicy's picture Gallery in the Italian Exhibition in London, with a preface and biographical notes by Vittore. 8⁰, 30 p. con XXXII tav. Milan, C. Rebeschini & Co. printers.

London.
— **Leroi**, P. Le Musée de la Tour de Londres. (Courrier de l'Art, 44.)
— National Gallery, A popular Handbook to the, including, by Special Permission, Notes Collected from the Works of Mr. Ruskin. Comp. by Edward T. Cook. With Preface by John Ruskin. Cr. 8⁰, 702 p. Macmillan.
— **Monkhouse**. Cook's Handbook to the National Gallery. (The Academy, 859.)
— — The First Pastel Exhibition. (The Academy, 861.)
— Ricordo dell' Esposizione italiana Londra, 1888. Numero speciale dell' Illustrazione Italiana publicato in Londra da Walter Hill et Co. Lt. f⁰, 24 p. Milan, Treves Brothers.
— **Smith**, C. Acquisitions of the British Museum. (Class. Review, 8—10.)
— The Grosvenor Exhibition of Pastel Pictures. (The Athenæum, 3182.)
— The Institute of Painters in Oil Colours. (The Athenæum, 3185.)
— The National Gallery in 1888. (The Dublin Review, October.)

Lyon.
— Livret officiel du Salon de la Société lyonnaise des beaux-arts. 1re année, 1888. 12⁰. Lyon, Fournier.

Mailand.
— **Frizzoni**, G. Neuer Zuwachs zur Breragalerie und zum Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. (Kunstchronik, 2.)
— **Melani**, A. Courrier de Milan. (Courr. de l'Art, 45.)
— — Il bello all' Esposizione annuale di Brera. I. Impressione generale. (Conversaz. della Domenica, 36, Milano, 2. Sept. 1888.)

Mecheln.
— **Caster**, J. Notice historique sur l'Église et le monastère de N.-D. d'Hanswyck à Malines. 8⁰, 100 p. Malines, Ryckmans. fr. 2. 50.
— **Van Caster**. Guide de Malines. 12⁰. Bruges, Société Saint-Augustin. fr. 2. —.

Montpellier.
— **Bru**, E. Le Musée de Montpellier. II. Les portraits historiques. 8⁰. Montpellier, Hamelin.

München.
— **Berlepsch**. Das deutsche Kunsthandwerk auf der nationalen Ausstellung zu München. (Unsere Zeit, 9.)
— **Clericus**, L. Von der deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Deut. Kunstgewerbe-Ztg., 1.)
— Führer und Plan, illustrirter, der deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. Nach officiellem Material bearb. gr. 8⁰, 56 S. München, Verlag der Akadem. Monatshefte. M. —. 60.
— Katalog, officieller (illustrirter), der deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung zu München 1888. 2. Aufl. gr. 8⁰, 203 S. mit Illustr.-Anhang. München, Verlag der Akad. Monatshefte. M. 2. —.
— Kunstgewerbe-Ausstellung, von der, Münchener. (Kunstwart, 22.)
— „Münchener Salon“, der projectirte. (Kunstchronik, 8.)
— **Pabst**, A. Die deutsch-nationale Kunstgew.-Ausstellung in München. (Kunstgew.-Bl., V, 2.)
— **Pecht**, F. Die Baukunst und die vervielfältigenden Künste auf d. Münchener Jubiläums-Ausstellung 1888. (Die Kunst f. Alle, 4.)
— — Die Münchener Ausstellungen von 1888: Die Bildhauerei. (Die Kunst f. Alle, 3.)

München.
— **Pfau.** Aus der Münchener Kunstausstellung des Jahres 1888. (Nord u. Süd, Oct.)

— **Politzer,** L. Von d. deutsch-nationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Wochenschrift d. nieder-österr. Gew.-Vereins, 40.)

— **Ramberg,** G. Heutige Kunst. Ein Rundgang durch die internationale Jubiläumsausstellung in München. 8⁰, 200 S. München, G. Franzscher Verlag (Jos. Roth).

— **Schmidt,** A. Von der Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. (Sprechsaal, 39.)

— Von der Kunstgewerbe-Ausstellung in München. (Wieck's Gew.-Ztg., 38.)

Nantes.
— **Maillard,** E. L'Art à Nantes au XIXe siècle. 8⁰. Paris, lib. Monnier.

Nassau.
— **Cohausen.** Führer durch das Alterthums-Museum. (Mit Taf.) (Annalen d. Ver. f. Nass. Alterthumsk. u. Geschichtsforschung, XX, 2.)

Neapel.
— **Muro,** A. General catalogue of the National museum of Naples. 16⁰, 127 p. Naples, tip. Cosmi, 1888.

Nürnberg.
— Abtheilung, die graphische, in der Mustersammlung d. Bayer. Gewerbemuseums. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 17.)

Oudenaarde.
— **Van Assche,** M. Monographie de l'église de N.-D. de Pamele, à Audenarde. f⁰, 8 p., 47 pl. Bruges, Société Saint-Augustin. fr. 25. —.

Paris.
— **Béthencourt,** L. C. Le Poitou et la Saintonge au Salon de 1888. 8⁰. Saint-Maixent, Reversé.

— **Bonnaffé,** E. Musée de Cluny. Les Faïences de Saint-Porchaire et les prétendues faïences de Henri II ou d'Oiron. (Courr. de l'Art, 38.)

— Catalogues, les, du Louvre. (Chronique des Arts, 37.)

— Causeries sur le Salon de 1888, par Ariste. 18⁰. Paris, Cusset.

— **Couderc,** C. Notice sur la Bibliothèque nationale. 12⁰, 56 p. Paris, Lamirault et Cie. (Extr. de la Grande Encyclopédie.)

— **Cougny,** G. Promenades au Musée du Louvre. Les Dessins, la Sculpture. 16⁰. Librairie de l'art. (Bibl. popul. des écol. de dessin.) fr. —. 75.

— **Darcel,** A. Les collections Spitzer, l'orfèvrerie civile. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

— Distribution, la, des prix aux élèves de l'école des beaux-arts. (Chron. des Arts, 37.)

— **Dumont,** E. Exposition de Blanc et Noir au Pavillon de la Ville de Paris. (Courrier de l'Art, 42.)

— **G.,** L. Les nouvelles acquisitions du Musée du Louvre. (Chron. des Arts, 37.)

— **Houssaye,** H. Salon de 1888. 8⁰. Paris, libr. Boussod, Valadon et Cie.

— **Javel,** F. L'Art français au Salon de 1888. 4⁰. Paris.

— **Lostalot,** A. Ueber die graphischen Künste im Salon von 1888. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 5.)

— **Montrosier,** E. Salon des aquarellistes franç. 1888. gr. 8⁰. Paris, Launette.

— Organisation des Musées Nationaux. (Chron. des Arts, 30.)

— **Pelca,** G. Chronique de l'Hôtel Drouot. (Courr. de l'Art, 47.)

Pavia.
— **Lanzirotti,** A. Guide pour visiter la chartreuse de Pavie, monument national. 16⁰, 45 p. Pavia, tip.-lit. succ. Marelli, 1888.

Rom.
— **Lugari,** G. B. Le catacombe ossia il sepolcro apostolico dell' Appia descritto ed illustrato. f⁰, 16⁰, 25 p. Roma, tip. A. Befani.

— **Mereu,** H. Courrier de Rome. (Courr. de l'Art, 45.)

— **Ragnau,** H. L'Exposition Vaticane. (Le Controverse et le contemp., 15 nov.)

Saintes.
— **Audiat,** L. Catalogue du musée de la ville de Saintes. (Antiquités gallo-romaines.) 8⁰, 71 p. Saintes, Trépreau.

Salzburg.
— Ausstellung von Kunst- u. kunsthistorischen Gegenständen in Salzburg. (Der Kirchenschmuck, 10.)

— **Frimmel,** T. Les Tapisseries à l'Exposition de Salzburg. (Chron. des Arts, 30.)

— **Leisching,** E. Salzburger Kunstschätze. (Allg. Kunstchronik, 37—39.)

Sens.
— Recherches historiques et anecdotiques sur la ville de Sens, sur son antiquité et ses monuments, recueillies et rédigées par Th. Tarbé. 2⁰ éd. illust. de 120 dessins par Mlle M. Guyot. Préface par Camille Doucet. 4⁰. Quantin. fr. 15. —.

Stuttgart.
— Ausstellung, die, von Kirchenbauplänen in Stuttgart. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Tournai.
— **Cloquet,** L. Monographie de l'église Saint-Jacques à Tournai. gr. 8⁰, 130 grav., 8 chromolith. fr. 10. —.

— — Tournai et Tournaisis. Bruges, Desclée, De Brouwer. fr. 4. —.

Turin.
— Esposizione generale italiana di Torino, 1884. Catalogo degli oggetti esposti nel padiglione del Risorgnimento italiano, con introduzione di Cesare Correnti. P. II. Oggetti. 4⁰, XIX, 333 p. Milano, Fratelli Dumolard, 1888.

Venedig.
— Guide de la galerie royale de Venise, avec notices historiques par A. Q. Venise, Sébast. Zanco édit. (impr. M. Fontana). 16⁰, 191 p.

— **Molmenti,** P. G. Venise dans l'art et dans la littérature français. (Courr. de l'Art, 41 ff.)

Wien.
— **Exner,** W. Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. (Wiener-Ztg., 232 ff.)

— **Falke,** J. Kunstindustrielles von der Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. Schlussbetrachtnng. (Wiener-Ztg., 247.)

— Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung, von der, in Wien. (Deutsche Bau-Ztg., 80. 81.)

— Liechtensteinische Galerie, die fürstlich, in Wien. (Die graph. Künste, 4. Heft.)

— **Lützow,** C. Die Kunst in Wien unter der Regierung Franz Josefs I. (Die graph. Künste, XII, 1.)

— **Vincenti,** K. Das neue Burgtheater in Wien. (Die Kunst f. Alle, IV, 3.)

Zürich.
— Gewerbe-Museum in Zürich. (Neues schweiz. Gewerbebl., 38.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 15. Dec. 1888 bis 1. März 1889.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Adeline, J. Vocabulario de terminos de arte, escrito en francés por J. Adeline, traducido, aumentado con más de 600 voces y anotado por D. José Ranion Mélida. 4°, 527 p. Madrid, tip. Murillo.

Alt, F. System der Künste, mit Rücksicht auf die Fragen der Vereinigung verschiedener Künste u. d. Baustils der Zukunft dargestellt. gr. 8°, VIII, 260 S. Berlin, Grote. M. 6. —.

Ausstellung, die, gewerblicher Schulen d. Königreichs Sachsen zu Dresden. (Zeitschr. f. gew. Unterricht, 9.)

B., B. Kunstgewerblicher Unterricht in Frankreich. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., III, 12.)

Balsiger, E. Die Kunst in der Schule. Vortrag, gehalten an d. internationalen Lehrer-Conferenz „Dornach—Thierstein—Arlesheim—Laufen" in Dornach am 18. August 1888. [Aus: Schweiz. Lehrer-Ztg.] gr. 8°, 37 S. Frauenfeld, Huber. M. 1. —.

Barret, G. Anleitung zur Aquarellmalerei. Zum Selbstunterricht für Anfänger u. für Künstler. Aus dem Englischen. 6. Aufl. 8°, VIII, 92 S. Stuttgart, Neff. M. 1. 20.

Brinckmann, J. Kunst und Handwerk in Japan. 1. Bd. Mit 225 Illustr. Lex.-8°, X, 300 S. Berlin, R. Wagner. M. 12. —.

Bucher, B. Hausfleiss. (Blätt. f. Kunstgewerbe, XVII, 11.)

Charvet, L. Enseignement de l'art décoratif, comprenant son histoire générale, l'étude des caractéristiques des époques, ses procédés industriels et la théorie de la composition décorative. 4°, 476 p. avec 1229 grav. Paris, Lib. des imprim. réunies. fr. 25. —.

Clericus, L. Der Comfort in seinem Kampfe mit feindlichen Stilen und Moden. (Bau- und Kunstgewerbe-Ztg. f. d. Deutsche Reich, 2.)

— Ketzereien. (Ueber Wohnungseinrichtung.) (Deutsche Kunstgewerbe-Ztg., 6.)

Colfs, J. F. L'enseignement de l'art appliqué à l'industrie. (La fédérat. artist., 45.)

Cougny, G. (Chronique de l'enseignement des beaux-arts. (Courrier de l'art, 2.)

Coupri, E. Des principes de l'enseignement dans l'art appliqué à l'industrie. 8°, 53 p. Paris, impr. Unsinger. fr. 2. —.

Doumert, A. L'Art du dessin et ses applications pratiques. (L'Art du dessin; le dessin à la plume et l'enluminure; la gravure sur bois, sur cuivre etc.; le dessin et la peinture à l'huile; la peinture décorative; peinture sur porcellaine, sur marbre, sur ivoire, sur bois, sur tissus; la peinture sur verre.) 8°, 144 p. avec gravures. Paris, Lecène et Oudin.

Einfluss, der, des Wohnhauses auf den Hausrath und auf das Kunstgewerbe. (Wieck's Gew.-Ztg., 40.)

Elsenhans, T. Das Wesen des Schönen. Ein Vortrag. 8°, 36 S. Stuttgart 1888, Metzler's Sort. M. —. 60.

Entwickelung, zur, der Formen. (Schweizer. Gewerbebl., 52.)

Falke, J. Rococo. (Wiener Ztg., 262 ff.)

Formenschatz, japanischer, gesammelt von S. Bing. Unter Mitarbeiterschaft von J. Brinkmann, C. Graff, G. Hirth etc. Deutsche Ausg. 1. Jahrg. 12 Hefte. hoch-4°. (1. Heft 16 S. mit eingedr. Illustr. u. 10 Taf.) Leipzig, Seemann. M. 20. —.

Götz, W. Das gewerbliche Erziehungswesen in Belgien u. Sachsen. (Schweiz. Gewerbebl., 3.)

Gottlob, S. Instructionscurse für Lehrer der gewerbl. Fortbildungsschulen in der Schweiz. (Supplem. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen, VI, 4.)

Goupil, F. Practische handleiding bij het schilderen met waterverf in deszefs geheelen omvang. Bevattende het schilderen met waterverf op papier, karton, ivoor, hout, perkament, leder, zijde en fluweel, enz. Theor. en vooral practisch onderricht. 8°, 70 blt. Amsterdam, A. van Klaveren. fl. 1. 25.

— Practische handleiding bij het schilderen op porcelein, Delftsch aardewerk en glas. Samengesteld naar de nieuwste en beste methodes, enz. 8°, 126 blt. Amsterdam, A. van Klaveren. fl. —. 15.

Guettier, A. Histoire des écoles nationales d'art et métiers. 8°, LXXVI, 460 S. Paris, impr. Dejey.

Gurlitt, C. Das gewerbliche Schulwesen in Sachsen. (Gegenwart, XXXIV, 44.)

Haubold, W. Das Färben u. Imitiren des Holzes, Hornes, der Knochen u. des Elfenbeins. Ein Handbuch. VIII, 116 S. Berlin, S. Fischer. M. 2. 50.

Haushofer, M. Ueber Allegorien. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. in München, XXXVIII 1. 2.)

Henke, W. Zeichnen und Sehen. Ein Vortrag. 2. Aufl. 46 S. (Samml. gemeinverständl. wissenschaftl. Vorträge, herausg. von R. Virchow u. Fr. v. Holtzendorff. 115. Heft. gr. 8⁰. Hamburg, Verlagsanstalt A.-G.) M. —. 75.

Hofmann, A. Die europäische Kunst in japanischer Beurtheilung. (Mitth. des Nordböhm. Gewerbe-Museums, 1.)

Kajetan, J. Ueber das Verhältniss d. Projectionslehre zum Freihandzeichnen. (Zeitschrift des Vereins österr. Zeichenlehrer, 10.)

Keppler. Wie studiert man Kunst? Brief. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Kirchbach, W. Ueber die Aehnlichkeit von Bildnissen. (Die Kunst f. Alle, 9.)

Kleiber, M. Das projective Zeichnen nebst den für das Zeichnen wichtigsten Aufgaben aus der ebenen Geometrie. Im Auftrage der k. Kunstgewerbeschule zu München herausg. 50 Vorlageblätter mit begl. Text. f⁰, VIII, 94 S. mit eingedr. Fig. Stuttgart, F. Löwe. M. 12. —.

Koopmann, W. Die Kunst und das Schöne. 8⁰, 27 S. Kassel, Freischmidt. M. 1. 60.

Künste, die technischen, der Japaner. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 23.)

Kumsch, E. Die Kgl. Kunstgewerbeschule, die kunstgewerbliche Bibliothek und das Kunstgewerbe-Museum in Dresden. (Suppl. zum Centralbl. f. das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, V, 3. 4.)

Kunstgewerbe. Was das deutsche Kunstgewerbe vom Staate erwartet. (Nordwest, 49.)

Kunstsinn, vom, Kaiser Wilhelms I. (Corresp.-Bl. zum D. Maler-Journal, 44.)

Kunstwerk, das, als Darstellung einer künstlerischen Vorstellung. Eine Untersuchung. 8⁰, 72 p. Stuttgart, Ebner & Seubert. M. 1. —.

Labra, de. Conferencias del fomento de las artes. (Revista de España, 30 de Ennero.)

Lautz-Wiesbaden, T. Die Beziehungen d. Handwerkerschulen zur Oeffentlichkeit. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 7.)

Lichtwark, A. Die Kunst in der Schule. (Gewerbebl. aus Württemberg, 51.)

Menéndez y Pelayo. De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra. (Revista de España, 15 Dic.)

Moser, F. Ueber Pflanzenstilisiren. (Zeitschr. d. Vereins deutscher Zeichenlehrer, 30.)

Müller-Fürer, T. Selbsthilfe u. Staatshilfe in der Hausindustrie. (Deut. Kunstgewerbe-Ztg., 5.)

Museen. Der Einfluss von Museen für Kunst u. Gewerbe. (Schweiz. Gewerbebl., 2.)

Oettingen, W. Die Ziele u. Wege der neueren Kunstwissenschaft. gr. 8⁰, 28 S. Marburg 1888, Elwert's Verlag. M. —. 60.

„Ornament". Organ für den Zeichenunterricht und das Kunstgewerbe. Herausgegeben von J. Häuselmann. 1. Jahrg. Oct. 1888 bis Sept. 1888. 12 Nrn. (B. mit Beilagen). gr. 8⁰. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 3. —.

Pentzhorn, E. Das Zeichnen und seine Bedeutung für den Handwerker. (Deutsche Kunstgewerbe-Ztg., 2.)

Pezold. Die Mission der Kunst. (Protestant. Kirchen-Ztg., 1. 2.)

Reichhold, K. Geometrisches Ornament. 3 Lfg. gr. 4⁰, 10 Taf. mit eingedrucktem Text. Würzburg, Stuber's Verlag. à M. 1. —.

Rose, die, im Ornament. (Der Colorist, 59.)

Rotter, J. Zur Methodik des Unterrichtes in der Projectionslehre, im geometrischen u. Freihandzeichnen. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen, VI, 4.)

Ruepprecht, C. Das Kunsthandwerk und seine Bedeutung für das Volksleben. (Deut. Kunstgewerbe-Ztg., 6.)

— Zur Benutzung unserer kunstgewerbl. Bibliotheken. (Deutsche Kunstgewerbe-Ztg., 4.)

Schröder, C. Die Schule des Tischlers. Eine systematisch fortschreitende Constructionslehre für Holzarbeiten, enthaltend die wichtigsten Lehrsätze der darstellenden Geometrie, der Projectionslehre u. Perspective, die Entwickelungen der Gehrungen, sowie Darstellung u. Beschreibung aller im Holzgewebe vorkommenden Holzverbindungen, ferner eine Anleitung zur metrischen Berechnung der Körper nach ihrem Flächen- u. Cubikgehalte. Zum Gebrauche für Fortbildungsschulen, sowie insbesondere zum Selbstunterrichte herausg. Mit einem Atlas von 25 Foliotaf., theilweise in Farbendr. 2. Aufl. gr. 8⁰, XII, 285 S. Weimar, B. F. Voigt. M. 6. —.

Unterrichtswesen, das österreichische. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 24.)

Valladar. Las artes suntuarias en Granada. (Revista de España, 15, de Dic.)

Volland, C. Die Schattenconstruction. Eine Sammlung von Aufgaben, nebst einer Anleitung zur Schattenconstruction, zum Gebrauche an techn. und gewerbl. Lehranstalten, Realschulen etc. bearb. 4 Taf. mit 63 Aufgaben. gr. f⁰. Nebst Textheft mit 55 Holzschn. 8⁰, 26 S. Leipzig, Gebhardt. M. 1. 50.

Wittmann, K. Die Weberei-Lehrwerkstätte in Passau. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 9.)

Wort, ein, zur Heranbildung des Kunsthandwerkers. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 44.)

Zeit, unsere, im Spiegel ihrer Kunst. (Grenzboten, 52.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Ackermann, T. Antiquar. Katalog Nr. 246 b. Kunstgeschichte. Illustr. Werke. 29 S. München.

Allen. A Museum of Christian Archæology for Great Britain. (The Journal of the Brit. Arch. Association, XLIV, 2—4.)

Angers artiste. 1re année. N⁰ 1, 6 octob. 1888. 8⁰, à 2 col., 16 p. Angers, impr. Poitevin et Scipion. Abonn. annuel: fr. 5. —., un num.: fr. —. 15.

Archiv für christliche Kunst. Organ d. Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst. Herausg. u. red. von Keppler. Jahrg. 1889. 12 Nrn. Lex.-8⁰. Stuttgart, Verlag d. Deut. Volksblattes. M. 4. 10.

Babelon, E. Manuel d'archéologie orientale. Chaldée, Assyrie, Perse, Syrie, Indie, Phénicie, Carthage. 8⁰, 318 p. avec grav. Paris, Quantin. fr. 3. 50.

Baracconi, G. I rioni di Roma Città di Castello 1889. 8⁰, 718 p.

Barbier de Montault. Les croix stationnales de la basilique de Latran, à Rome. (Rev. de l'art chrétien, VII, 1.)

Bayer, J. Casa Farnesina. Das antike, im Gartengrund der Villa Farnesina 1879 aufgefundene Haus. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., IV, 1.)

Benndorf, O. Das Heroon von Gjölbaschi-Tyra. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Berger. Sur une rondelle de plomb trouvée dans une tombe romaine d'Afrique. (Compt. rend. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, juillet—août.)

Berthelot. Sur le nom du bronze chez les alchimistes grecs. (Rev. d'archéol., nov.—déc.)

Le Blant, E. D'un sarcophage découvert près de la Via Salaria. (Mél. d'archéol., VIII, 5.)

Bock. Ba'albek. Eine archäologische Wanderung. (Unsere Zeit, H. 2.)

Böhlau, J. Böotische Vasen. (Jahrb. d. k. deut. archäolog. Instituts, IV.)

Borrmann. Stelen für Weihgeschenke auf der Akropolis zu Athen. (Jahrb. d. k. deutschen archäol. Instituts, III, 4.)

Bötticher. La Troie de Schliemann, une nécropole à incinération préhistorique. (Le Muséon, VIII, 1.)

Boutillier. Le Trésor de la cathédrale de Nevers, anciens inventaires de ses livres, de ses joyaux et de ses ornements. 8⁰, 73 p. Nevers, impr. Vallière.

Brock. Notes on Sculptured Stones in various Churches visited during the Darlington Congress 1886. (The Journal of the Brit. Archæol. Assoc., XLIV, 2–4.)

Brunner, S. L'Art en Italie au moyen-âge et à la Renaissance. Traduit de l'allemand par J. T. de Belloc. 8⁰, 237 p. avec grav. Tours, Mame et fils.

Caffi. Di alcuni Artisti Cremonesi e specialmente maestri di legname nei secoli XV e XVI. (Arch. storico Lombardo, dic.)

Centervall, J. Från Hellas och Levanten. Ströftåg till lands och vatten i Grekland och Mindre Asien. Med 63 illustr. 8⁰, 421 S. Stockholm, A. Bonniers förlag.

Champeaux, A. Les relations du duc Jean de Berry avec l'art italien. (Gaz. des B.-Arts, novembre.)

Cloquet, L. Eléments d'iconographie chrétienne. (Revue de l'Art chrétien, 1.)

Collignon. Têtes en marbre trouvées à Amorges. (Bull. de corresp. hellénique. Treizième année 1889.)

Conze, A. Das Vorbild der Diomedesgemmen. (Jahrb. d. k. deutsch. archäol. Instituts, IV, 1.)

D'Anwers, N. An Elementary History of Art: Painting. 3rd ed. 8⁰, 493 p. — Architecture and Sculpt. 3rd ed. Illustr. 8⁰, 315 p. London, Low.

Daux, C. Les Chapitres cathédrales de France, notice, costumes, sceaux, armoiries. 8⁰, VI, 201 p. Amiens, Rousseau-Leroy; Paris, Roger et Chernoviz.

Deglane. Le palais des Césars au Mont Palatin. (Gaz. archéol., 7. 8.)

De los Rios. Estudios arqueológicos. (Rev. de España, 30 de Ennero.)

Dettmer, J. Die Enger'schen Alterthümer, resp. der Kirchenschatz vou Herford. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Diehl, C. Etudes d'archéol. byzantine. L'Eglise et les Mosaïques du couvent de Saint Luc en Phocide. 8⁰, 77 p. et plan. Paris, Thorèn.

Du Chatellier, P. Les Epoques préhistoriques et Gauloises dans le Finistère. Inventaire des monuments de ce département des temps préhistoriques à la fin de l'occupation romaine. gr. 8⁰, avec XXII pl. Paris, Lechevalier.

Earwaker, J. P. The recent discoveries of Roman remains found in repairing the north wall of the city of Chester. 8⁰. 175 S.

Ely. Recent Archæological Discoveries. (The Antiquary, Febr.)

Ewerbeck, F. Die Renaissance in Belgien und Holland. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur und Kunstgewerbe in Orig.-Aufnahmen. Neue Ausg. In 15 Lfg. 1. Lfg. f⁰. 24 photolith. Taf. Leipzig, Seemann. M. 8. —.

Fäh, A. Grundriss der Geschichte d. bildenden Künste. Mit vielen Illustr. 8 Lfg. Lex.-8⁰, S. 149–212. Freiburg i. Br., Herder. à M. 1. 25.

Faloci Pulignani, M. Le arti e le lettere alla corte dei Trinci. (Arch. stor. per le Marche e per l'Umbria, IV, fasc. XIII–XIV.)

Ficker, J. Die Arbeit in der christl. Archäologie mit besonderem Bezuge auf Pohl's Buch über die christliche Malerei. (Zeitschrift für Kirchengeschichte, X, 2.)

Glyptotheket paa Ny Carlsberg 1888. Veiledning for de Besegende ved Carl Jacobsen. 8⁰. 196 S.

[**Graf**, T.] Katalog zu Th. Graf's Galerie antiker Porträts aus hellenistischer Zeit. Selbstverlag des Eigenthümers. Wien. I. Spiegelgasse 3. 8⁰, 36 S. (Berlin 1889). Einleitung (Dr. ††). S. 3–6. Als Anhang: O. Donner v. Richter, Die enkaustische Malerei der Alten, S. 32–36.

Häckermann, A. Zum Rhodischen Laokoon. 8⁰, 93 S. Greifswald, J. Abel.

Handelmann, H. u. W. **Splieth.** Neue Mittheilungen von den Runensteinen bei Schleswig. Hrsg. von d. schleswig-holstein. Museum vaterländ. Alterthümer. gr. 8⁰, 15 S. mit Abbildgn. Kiel, Univ.-Buchhandlung. M. —. 50.

Helbig. Inscription gravée sur le pied d'un vase tarentin. (Revue d'archéol., nov.—déc.)

Herrmann, P. Das Gräberfeld von Marion auf Cypern. 48. Programm zum Winckelmannsfeste der archäolog. Gesellschaft zu Berlin. Mit 3 Taf. gr. 4⁰, 64 S. mit eingedr. Illustr. Berlin, G. Reimer. M. 4. —.

Heydemann. Neue antike Kunstwerke. (Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIV, 4.)

Hörschelmann. Eine Skizze aus dem Geistesleben der Renaissance. (Nord. Rundschau, VIII, 5.)

Holwerda, A. E. J. Attische Vasen des Uebergangsstils. (Jahrb. d. k. deutschen archäolog. Instituts, IV, 1.)

Hübner, E. La Arqueologia de España. Tipolitografia de los Sucesores de Ramirez y Ca. 8⁰, 298 S. Barcelona 1888.

Huish, M. B. Japan and its Art. 8⁰. 170 p. Fine Art Society.

Jacob. Eiserne Hohlschlüssel von dem kleinen Gleichberge bei Römhild. (Archiv f. Anthropologie, XVIII, 3.)

Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen d. Allerh. Kaiserhauses. Red.: Dr. H. Zimmermann. IX. u. X. Band. Wien, A. Holzhausen, 1889. f⁰. fl. 60. —.

Ilg, A. Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund. gr. 8⁰, 46 S. Wien, Gräser. M. 1. —.

Immerwahr. Die Lakonika des Pausanias auf ihre Quellen untersucht. 8⁰, 150 S. Berlin, Mayer & Müller.

Jostes, F. u. W. **Effmann.** Vorchristliche Alterthümer im Gaue Süderberge (Iburg). Mit 9 Taf. Zeichnungen. (Aus: Zeitschr. f. vaterländ. Geschichte u. Alterthumskunde Westfalens.) 8⁰, 51 S. Münster, Regensburg, 1888. M. 1. 60.

Kampffmeyer. Antiquar. Katalog, Nr. 308: Kunst, Kunstgeschichte, 56 S. Berlin.

Kawerau, G. Tempel der Roma und des Augustus auf der Akropolis von Athen. (Antike Denkmäler, hrsg. vom k. deutschen archäol. Institut, 3.)

Keppler, P. Württembergs kirchliche Kunstalterthümer. Als Vereinsgabe für den Kunstverein der Diöcese Rottenburg bearb. gr. 8°, LXXVI, 401 u. Anh. 103 S. Rottenburg a. N., Bader. M. 8. —.

Köhler, A. Antiquar. Katalog, Nr. 473: Kunst und Kunstgeschichte. 788 Nos. Leipzig.

Köpl, K. Urkunden, Acten, Regesten und Inventare aus dem k. k. Statthalterei-Archiv in Prag. (Jahrb. der kunsthistor. Sammlg. des Allerh. Kaiserhauses, X.)

Kraus, F. X. Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen. Beschreibende Statistik, im Auftrage d. kaiserl. Ministeriums f. Elsass-Lothringen hrsg. 3. Bd. 2. Abth. gr. 8°, S. 305—672 mit 95 eingedr. Illustr. u. 16 Taf. Strassburg 1888, Schmidt. M. 8. —.

— Die Schätze St. Blasiens in der Abtei St. Paul in Kärnten. (Zeitschr. f. die Geschichte des Oberrheins, IV, 1.)

Kuzsinsky. Ausgrabungen in Aquincum 1887. (Ungar. Revue, Dec.)

Lager, das römische, in Bonn. Mit 2 Plänen. Festschrift zu Winckelmanns Geburtstage am 9. Dec. 1888, Hrsg. vom Vorstande des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande. 4°, XVII, 43 S. Bonn, bei A. Marcus.

Lanciani, R. Ancient Rome in the Light of Recent Discoveries. With 100 Illsts. Roy-8°, 350 p. Macmillan.

Löschcke, G. Aus der Unterwelt. Programm der Universität Dorpat zum 17. December 1888. 4°, 12 S.

Lübke, W. Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart. 3.—7. Lfg. Lex.-8°, S. 97—336 m. Illustr. Stuttgart 1888, Ebner & Seubert à M. 1. —.

— Geschiedenis der beeldende Kunst, voor Nederland bew. door A. W. Weissmann. Met een voorrede van C. Vosmaer. Afl. I, Amsterd., Uitgevers-Maatsch. „Elsevier". 1—48 m. pl. 8°. Compl. in 16 afl. à fl. —. 80.

Lützow, C. Die Kunst in Wien unter der Regierung Sr. k. u. k. Apost. Majestät Franz Joseph I. (Die graph. Künste, XII, I., Jubiläumsheft.)

Maillard, E. L'Art à Nantes au XIXe siècle (peintures, dessinateurs, aquarellistes, sculpteurs, architectes, graveurs, lithographes . . .). 8°, 352 p. avec frontisp. ill. Paris, Monnier. fr. 10. —.

Martha, J. L'Art étrusque, ill. de 4 planches en coul. et de 400 grav. dans le texte, d'après les orig. ou d'après les documents les plus auth. 4°, 643 p. Paris, Firmin Didot et Cie.

Marucchi. Le recenti scoperte presso il cimitero di s. Velentino sulla via Flamina. (Bullettino della commissione archeologica comunale di Roma, dicembre.)

Mayhew. On a Sculpture found in London. (The Journal of the British Archæolog. Association, XLIV, 2—4.)

Mehlis, C. Zusammenstellung der archäologischen und anthropologischen Litteratur über die Pfalz. Seperatabdr. aus dem Jahresberichte der „Pollichia." 8°, 15 p. Dürkheim 1888.

de Mély. Le poisson dans les pierres gravées. (Revue d'archéologie, nov.–déc.)

Michaelis. Die Aufgaben und die Ziele des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. (Grenzboten, 3.)

Neckelmann. Denkmäler der Renaissance in Dänemark. Ausgewählt von F. S. N., mit beschreib. Text von F. Meldahl. f°, 47 Lichdr.-Taf. mit VIII, 19 S. Text. Berlin, Wasmuth. M. 50. —

Oppermann, A. Atlas vorgeschichtlicher Befestigungen in Niedersachsen. 2. Hft. f°, 9 Taf. mit 18 S. Text. Hannover 1888, Hahn. à M. 5. —.

Pernice. Zur Kypseloslade und zum amykläischen Thron. (Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, III, 4.)

Petz, H. Urkunden u. Regesten aus dem königl. Kreisarchiv zu Nürnberg. (Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, X.)

Pomtow, H. Beiträge zur Topographie von Delphi. Mit 14 Plänen und Tafeln. 4°, 128 S. Berlin, G. Reimer 1889.

Pottier, E. Etudes sur la céramique grecque. I. Les vases à signatures d'artistes; II. Les nouvelles acquisitions du Musée du Louvre. (Gaz. arch., 7, 8.)

Quintero. Uclés histórico y arqueológico. (Revista de España, 15 Enero.)

Reichel, W. Ueber eine neue Aufnahme der François-Vase. (Arch.-epigr. Mittheil., XII, 1.)

Reinach, T. Courrier de l'Art antique. (Gaz. des B.-Arts, janvier.)

— Les Gaulois dans l'art antique et le sarcophage de la vigne Ammendola I. (Revue d'archéologie, nov.-déc.)

— Sculptures d'Ascalon. (Revue des Etudes Juives, XVI.)

Richter, O. Die römische Rednerbühne. (Jahrb. des kais. deutsch. archäol. Inst., IV, 1.)

— Tempel des Divus Julius und Bogen des Augustus auf dem Forum Romanum. (Antike Denkmäler, hrsg. vom kais. deutsch. archäol. Institut, 3.)

Riegl, A. Die mittelalterliche Kalenderillustration, ihr Ursprung und ihre Entwickelung bis zur vollständigen Ausbildung der Typen im 11. Jahrh. (Mittheil. des Instituts für österr. Geschichtsforschung, X, 1; auch als Separatabdr. [74 S. mit 4 Taf.] erschienen.)

Springer, A. Grundzüge der Kunstgeschichte. 3. Aufl. des Textbuches. gr. 8°, IV. Leipzig, Seemann. M. 1. 50.

Sybel, L. Zum neunten November. (Deutsche Rundschau, XV, 3.)

Treu, G. Bemalter Marmorkopf im Britischen Museum. (Jahrb. des kais. deutsch. archäol. Instituts, IV, 1.)

Valentin, V. Ueber Kunst, Künstler u. Kunstwerke. Mit Illustr. gr. 8°, VIII, 328 S. Frankfurt a. M., Litterar. Anstalt, Rütten & Löning. M. 7. 50.

Venturi, A. L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole. I d'Este. (Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per la prov. di Romagna, T. S., Vol. VI., fasc. 4—6.)

Visconti. Elenco degli ogetti di arte antica, scoperti per cura della Commissione archeologica comunale dal 1. gennaio a tutto il 31 dicembre 1888 e conservati nel Campidoglio, o nei magazzini comunali. (Bullettino delle commissione archeologica comunale di Roma, dicembre.)

— Trovamenti di oggetti d'arte e di antichità figurata. (Bullettino della commissione archeologica communale di Roma, fasc. XI.)

Welter. Antiquar. Catalog, Nr. 31: Archéologie. 733 Nos. Paris.

Went, K. Eine Urlaubsreise nach Griechenland und der Türkei. 8°, 168 S. Linz, E. Mareis 1889.

Winckler. Bericht über die Tontafeln von Tell-el-Amarna im königl. Museum zu Berlin und im Museum von Bulak. (Sitzungsberichte der kgl. preuss. Akademie der Wiss. L. LI.)

Zarco del Valle, M. R. Unveröffentlichte Beiträge zur Geschichte der Kunstbestrebungen Karls V. und Philipps II., mit besonderer Berücksichtigung Tizian's. f⁰, 19 S. Wien. Adolf Holzhausen.

Zimmermann, H. Inventare, Acten u. Regesten aus der Schatzkammer des Allerh. Kaiserhauses. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlg. des Allerh. Kaiserhauses, X.)

II a. Nekrologe.

Berthon, Hippolyte-Nicolas, Genremaler in Paris. (Chronique des Arts, 40. — Courrier de l'Art, 52.)

Cabanel, Alexander, französischer Geschichts- u. Bildnissmaler. (Kunstchronik, 17. — Chron. des Arts, 4. — Courr. de l'Art, 6.)

Czerny, Ludwig, Maler und Professor in Wien. (Courr. de l'Art, 6.)

Ferogio, Fortuné, Maler in Paris. (Chronique des Arts, 39. — Courr. de l'Art, 52.)

Galouzeau deVillepin, französischer Bildhauer. (Courrier de l'Art, 2.)

Gastaldi, André, Maler in Turin. (Chron. des Arts, 3.)

Gordon, James, englischer Architekt. (Courrier de l'Art, 4.)

Hédouin, Edmond, französischer Landschaftsmaler u. Radirer. (Kunstchronik, 17. — Chron. des Arts, 3.. — Le Livre, 10 févr. — Courr. de l'Art, 4.)

Henss1mann, Emerich, Alterthumsforscher in Budapest. (Kunstchronik, 12.)

Jourdan, Adolphe, Maler in Nîmes. (Chronique des Arts, 9.)

Lavieille, Eugène, französischer Maler. (Chron. des Arts, 3. — Kunstchronik 16. — Courrier de l'Art, 3.)

Lempertz, Karl, Theilhaber des Kunstversteigerungshauses J. M. Heberle in Köln. (Kunstchronik, 15.)

Lulvès, Jean, Genremaler in Berlin. (Kunstchronik, 15.)

Pässler, Wilh., Architekt in Dresden. (Kunstchronik, 14.)

Redgrave, Richard, englischer Genre- u. Landschaftsmaler. (Kunstchronik, 13. — Le Livre, 10 février.)

Soltykoff, le prince, Sammler in Paris. (Chron. des Arts, 9.)

Vögelin, F. S., Kunstgelehrter. (Rahn, J. R.: Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXII, 1.)

Weber, Otto, Thiermaler in London. (Kunstchronik, 14.)

III. Architektur.

Architektur, die, der Renaissance in Toscana. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 2a. 3. 4.)

Baumeister, der, des Friedrichsbaues v. Heidelberger Schlosse. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 5.)

Bauwesen, vom, der Stadt Berlin. (Deutsche Bau-Ztg., XXIII, 1.)

Bechler, E. Worin besteht das Wesen der Baukunst? (Allgem. Kunstchronik, 3.)

Beck'sche Buchhandlung. Antiquar. Katalog, Nr. 188: Kunst und Architektur. Aesthetik. 1120 Nos. Nördlingen.

Beltrami, L. Il palazzo di Pio IV in Milano. (Archivio stor. dell' Arte, II, 2.)

Bemalung, die, alter Holzhäuser, insbesondere des Brusttuches in Goslar. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 2a. 3. 4.)

Brentano's Entwurf für die neue Domfaçade in Mailand. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 4.)

Cantu. Sulla facciata de Duomo. (Reale Istit. Lomb. di scien. e lettere. Rendiconti fasc. XX.)

Constructives und Anderes von der Kirche zum heiligen Kreuz in Berlin. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 50.)

Dehio. Die Basilika des hl. Martin und ihr Einfluss auf die Entwicklung der kirchlichen Bauformen des Mittelalters. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, X, 1.)

Dell' Acqua, C. Del luogo di nascita di Leone Leoni e del monumento mediceo da lui eseguito in Milano. (Arch. stor. dell' arte, II, 2.)

Entwurf, der preisgekrönte, zur Westfaçade des Mailänder Doms. (Deutsche Bau-Ztg., XXII, 103 fg.)

Entwurf zur Herstellung des Bremer Doms. (Deutsche Bau-Ztg., 3—5.)

Erhaltung, zur, des Wormser Domes. (Deutsche Bau-Ztg., 2. 11—13.)

Fontane, T. Fünf Schlösser. Altes und Neues aus Mark Brandenburg. gr. 8⁰, VII, 468 S. Berlin, Hertz. M. 7. —.

Freeman, P. The Architectural History of Exeter Cathedral. New ed. Edit. by E. V. Freeman. 8⁰. Eland (Exeter), Bell and Sons.

Frizzoni, G. Die neuen Konkurrenzprojekte für die Façade des Mailänder Domes. (Kunstchronik, 12.)

Gruner. Die Lüge in der Baukunst. (Allgem. Bau-Ztg., H. 12.)

Händcke, B. Die Kirche zu Arlesheim. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, XXII, 1.)

Hiersemann. Antiquar. Katalog, Nr. 43: Architektur und Ornamentik. 590 Nos. Leipzig.

Kaiserpalast, der, zu Strassburg im Elsass. (Deutsche Bau-Ztg., 7. 8.)

Landriani, G. La basilica Ambrosiana fino alla transformazione in chiesa lombardo a volte. I resti della basilica Fausta. 4⁰. Milano. L. 36.—.

Langl's, J., Bilder zur Geschichte. Ein Cyklus der hervorragendsten Bauwerke aller Culturepochen. Handausgabe. 62 Bilder in Chromolith. mit erklär. Texte. 2. Aufl. gr. 8⁰, V, 124 S. Wien, Hölzel. M. 10. —.

Licht, H. Architekten der Gegenwart. 4 Lfg. f⁰. 24 Zinkogr. u. Lichtdr.-Taf. Berlin, Wasmuth. à M. 25. —.

Macgibbon, D. The Architecture of Provence and the Riviera. 8⁰, 470 p. Douglas. Hamilton.

Michel. La décoration de l'Hôtel de Ville de Paris. (Gaz. des B.-Arts, janv.)

Müller, R. Die Schlosscapelle zu Grafenstein. (Mitth. der k. k. Central-Comm., XIV, 4.)

Neumann, B. Das Ornament in Barock u. Rococo. Photographien nach ausgeführten Arbeiten. 2. Lfg. f⁰. 12 Lichtdr.-Taf. Berlin. Claesen & Co. à M. 16.

Palazzo, der, des Bargello zu Florenz. (Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. Deutsche Reich, 5.)

Peelmann. Antiquar. Katalog, Nr. 1: Architecture et beaux-arts. 643 Nos. Paris.

Reiber, E. L'architecture polychrome chez les peuples de l'antiquité. Etudes d'architecture comparée par G. Semper. Traduction inédite. (L'art pour tous, 682, 683.)

Restaurirung, eine, der Spinnerin am Kreuz bei W.-Neustadt. (Monatsbl. d. Alterth.-Vereines zu Wien, VI, 1.)

Schönermark, G. Die Architektur der hannoverschen Schule. Hrsg. im Auftrage der Bauhütte zum weissen Blatt. 1. Jahrg. 10 Hfte. hoch-4⁰, à 8 Taf. Leipzig, 1888, Seemann. M. 10. —.

Tabernakel u. Altaraufsatz. (Kirchenschmuck, 1.)

Trześchtik. Die moderne Architektur. (Allg. Bau-Ztg., H. 1.)

Westfront, die, des Domes zu Mailand. (Centr.-Blatt d. Bauverwaltung, 46.)

Wohnhausbauten, städtische, des Barockstiles. Dresden. Von C. Gurlitt. (Blätter f. Arch. u. Kunsthandwerk, 15.)

IV. Sculptur.

Altar, ein gothischer, aus Spanien. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 11.)

Anselmi, A. Nuovi documenti sull' altare Robbiano nella chiesa di S. Medardo in Arcevia. (Archivio stor. dell' arte, I, 9.)

Blanc, C. La Sculpture. 16⁰, 280 p. avec 108 grav. par Libonis. Paris, impr. Dumoulin et Cie. fr. 3. 50.

Bode, W., Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze. (Arch. storico dell' arte, II, 1.)

— Ludovico III. von Gonzaga, Markgraf von Mantua, in Bronzebüsten und Medaillen. (Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 1.)

— Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: die wahre Büste der Marietta Strozzi. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., X, 1.)

Courajod, L. Acquisitions du département de la sculpture et des objets d'art du Moyen-âge et de la Renaissance au Musée du Louvre. [Die h. Jungfrau u. das Christkind, bemaltes Stuckbasrelief, dem Jacopo della Quercia zugeschrieben, in Florenz erworben. Bemalte Frauenbüste aus Holz, 15. Jahrhdt., zwei polychrome Holzstatuen aus Florenz, die Verkündigung darstellend.] (Gaz. archéol., 7. 8.)

— Une sculpture de l'église de la Chaise-Dieu. (Gaz. archéol., 7. 8.)

— La Polychromie dans la statuaire du moyen-âge et de la Renaissance. 8⁰, 86 p. avec grav. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Cozza-Luzi, Relief von S. Christina. (Röm. Quartalsschr., 4.)

Crull, F. Die Grabplatte der Herzogin Sophie von Mecklenburg zu Wismar. (Zeitschr. für christl. Kunst, 10.)

Delignières, E. Statuette en argent de Notre-Dame du Puy à Saint-Vulfran d'Abbeville. 8⁰, 16 p. avec grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Entwürfe zum neuen Stadtbrunnen in München. (Allgem. Ztg., 319, 2. Beil.)

Essenwein, A. Altarschrein aus der St. Katharinenkirche zu Nürnberg im germanischen Museum. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, II. 12.)

— Aus der Skulpturensammlung des german. Museums. (Anzeiger des german. Nationalmuseums, II. 11.)

— Bronzener Brunnenausguss. (Anzeiger des Germ. Nationalmuseums, II, 12.)

Gallet. Cheminée du XVIᵉ siècle dans l'ancien prieuré de Bonafle (Seine-et-Oise), attribuée à J. Goujon. 8⁰, 8 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

Geschenk, ein, der Stadt Berlin. Monumentalbrunnen von Begas. (Deutsche Bau-Ztg., 84.)

Ginoux, C. La Maison de Pierre Puget à Toulon. Les trois Sculpteurs du nom de Vassé (1655 bis 1772). 8⁰, 32 p. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Gorse, A. L'Art et les Artistes en Béarn. Les Caron, une famille de sculpteurs abbevillois en Béarn aux XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècle. 4⁰, 23 p. et pl. Pau, Vve Ribaut.

Grabdenkmäler und Grabsteine, ausgeführte. 1. Lfg. f⁰. 10 Lichtdr.-Taf. mit 3 S. Text. Berlin, Wasmuth. M. 10. —.

Grabsteine, bemerkenswerthe, in der Ruine der Stiftskirche zu Hersfeld. (Hessenland, 23.)

Grimm. Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow. (Vierteljahrsschrift für Litteraturgeschichte, I, 3, 4.)

Gnoli, D. Fra Mattia della Robbia. (Archivio storico dell' arte, II, 2.)

Lepszy. Stanislaus Stoss, Goldschmied u. Bildhauer in Krakau und Nürnberg. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 4.)

Luthmer. Die Concurrenz für das Grimmdenkmal in Hanau. (Gegenwart, 5.)

Maresch, A. La tomba di Roberto d'Angiò in Napoli. (Archivio stor. dell' arte, 8.)

Mesnard, L. A propos d'une Plaquette. (Chronique des Arts, 4.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntniss und Würdigung d. mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländ. Kunst. 6. Lfg. f⁰, S. 121—144, mit 10 Lichtdr.-Taf.) Frankfurt a. M. 1888. Foesser Nachf. in Comm. à M. 6. —.

Rossi, de. Les Monuments de la sculpture chrétienne aux premiers siècles de l'Eglise. 8⁰, 14 p. Mamers, impr. Fleury et Daugin.

Santoni, M. Maestro Tobia da Camerino. (Archivio storico per le Marche e per l'Umbria, IV, 13—14.)

Schmarsow. Andrea Pisano. (Preussische Jahrbücher, Februar.)

Schneider, A. Ueber eine Bronze-Statuette des Herakles. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Schnütgen. Italienische Diptychon-Tafel von Elfenbein. Anfang des 14. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 9.)

Sonnenfeld, S. Bildhauer Alois Strobel. (Allgem. Kunstchronik, 3.)

Statue, la, de Balzac. (Courrier de l'Art, 4.)

Villenoisy, F. Les pierres gravées dans l'antiquité sémitique. (Artiste, 9.)

Wagner, H. Denkmal Georgs I. und seiner Gemahlin in der Stadtkirche zu Darmstadt. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 13.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Beissel, H. Die Darstellung der Taufe und der Kreuzigung Christi in einer Handschrift des Trierer Domes. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 4.)

Beissel, H. u. F. **Stummel.** Die Farbengebung b. Ausmalung d. Kirchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Bloch, L. Hellenistische Porträts. (Die Nation, 1888, 12.)

Bode, W. Ein neuerworbenes Profilbild des Heilands von Jan van Eyk in der Berliner Galerie. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Borani. Die Wandgemälde in der Chiesa del Collegio in Ascona. (Anz. f. Schweiz. Alterthumsk., 4.)

Bredius. Zwei Cornelis de Vos in der Braunschweiger Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, 4.)

Carpey, P. J. Decorative Malereien. Amoretten, Figurengruppen, Allegorieen etc. zur Decorierung von Decken, Wandflächen und Luxusgegenständen. I. Serie. 15 Taf. in Lichtdr. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 20. —.

Catalogue illustré de la Société d'aquarellistes français. 8⁰. Onzième année, 1889. Boudet. f. 3. —.

Chennevières, H. Chardin au Musée du Louvre. Gaz. des B.-Arts, 1 février.)

Chmelarz, E. Ein Verwandter des Breviarium Grimani in der k. k. Hofbibliothek. (Jahrb. der kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Cloquet, L. Anciennes peintures murales à Hal et à Tournai. (Revue de l'art chrét., IV, 4.)

Cuno, H. Die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. gr. 8⁰, 7 S. mit einer Abbildg. Hildesheim, Gude. M. —. 25.

Cyclopædia of Painters and Paintings. Edit. by J. D. Champlin. 4 vols. 4⁰. Quaritch.

Donop, L. Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der National-Galerie. gr. 8⁰, 48 S. Berlin, (Amelang's Sort.) M. 1. —.

Engerth, E. R. Nachtrag zu der Abhandlung über die im kaiserlichen Besitz befindlichen Cartone, darstellend Kaiser Karls V. Kriegszug nach Tunis, von Jan Vormayen. (Jahrb. der kunsth. Sammlung des Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Etablissement, neues, für Glasmalerei (in Langenau). (Centralblatt für Glas-Ind. und Keramik, III.)

F., N. Notizie di un quadro di Gio. Angelo Criscuolo, notaio e pittore napolitano, e dell' Estaurita di S. Stefano. (Archivio storico per le province Napoletane, XIII, 4.)

Farbengebung, die, bei Ausmalung der Kirchen. (Der Colorist, 59.)

Fenster, die, des Magdeburger Domes. (Kunstchronik, 12.)

Fetis, E. Les Manuscrits de Cheltenham. Bibliothèque Royale de Belgique. (Courrier de l'art, 50.)

Frantz, E. Geschichte der christlichen Malerei. 7. Lfg. gr. 8⁰. Freiburg i. Br., Herder. à M. 2. —.

Frimmel, T. Zur Rubensforschung. (Kunstchronik, 20.)

Frizzoni, G. Il presunto Stefano du Ferrara della pinacoteca di Brera in Milano. (Archivio storico dell' arte, II, 2.)

Fuhrmans, A. Die religiöse Malerei auf der internationalen Kunstausstellung in München. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

Glasmalerei, die moderne, in der Schweiz. (Allg. Ztg., 327, 2. Beil.)

Gnoli, D. Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino. (Archivio storico dell' arte, II, 1.)

de Granges de Surgères. Les Sablet, peintres, graveurs et dessinateurs. (Revue historique de l'Ouest, Livr. 6.)

Graul, R. Die antiken Porträtgemälde aus den Grabstätten d. Faijum. Verbesserter Abdruck aus der Zeitschr. f. bild. Kunst, mit einem Anhang v. O. Donner, v. Richter. Mit 2 Heliogr. u. 7 Textillustr. gr. 4⁰, VI, 28 S. Leipzig 1888. Seemann. M. 4. —.

Haendecke, B. Zeitblom und Dürer. (Anzeiger des germ. Nationalmuseums, II, 12.)

Henriet, F. Eugène Lavieille. (L'Art, 1 févr.)

Humbert, E. Jean Etienne Liotard et ses œuvres. (Gaz. des B.-Arts, 12.)

Hustin, A. Troyon. (L'Art. 16 févr.)

Jaennicke, F. Figuren- und Blumenmalerei in Aquarell. Nach dem heutigen Standpunkte. 8⁰, VIII, 310 S. Stuttgart, Neff. M. 4. 50.

Ilg, A. Francesco Terzio, der Hofmaler Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Jahrb. der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Illo, H. Wandmalereien aus dem 13. Jahrhundert im Kapitelsaal der Tempelherren in Metz. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)

Kreuzigung, die, Christi, gemalt von B. Piglheim. (Deutsche evangl. Kirchenztg., 2. 3.)

Lafollye. Réponse à la note de M. H. Barthely sur la mosaïque de la cathédrale de Lascar. 8⁰, 16 p. Pau, impr. Areas.

Leiningen-Westerburg, Graf K. E. Die Manessische Handschrift zu Heidelberg. (Der deutsche Herold, XX, 3.)

Leithäuser, G. Die Gemäldesammlung Hudtwalker-Wesselhoeft in der Hamburger Kunsthalle. Mit Fcsms. der Künstlerinschriften u. einem Künstlerverzeichn. 8⁰, VIII, 99 S. Hamburg, Herold's Verl. M. 1. —.

Liebenau, T., Hans Holbein d. J. Fresken am Hertenstein-Hause in Luzern, nebst einer Geschichte der Familie Hertenstein. 1. Liefg. gr. 8⁰, 80 S. mit 3 Lichtdr.-Taf. Luzern, Prell. M. 2. 70.

Lieboldt, J. Goethe's Urtheil über die Malerin Maria Agatha Alberti aus Hamburg. (Mitthlgn. d. Vereins f. Hamburg. Geschichte, XI. Jahrg.)

Liell, J. Der hl. Christophorus in der romanischen Kirche zu Niedermendig. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

Lützow, C. Ein Altarwerk von Führich in Vöslau. (Zeitschr. f. bild. Kunst. 5.)

M., G. Die Ausstellung der Hellmaler. (Gegenwart, 5.)

— L. Note sur une petite peinture du Louvre. (Chronique des Arts, 9.)

Maineri, Antonio di Bartolomeo, pittore reggiano, prigione. (Arch. storico dell' arte, II, 1.)

Mantz, P. Watteau. (Gaz. des B.-Arts, 1 janv.)

Mély, F. Etude iconographique sur les vitraux du treizième siècle de la cathédrale de Chartres. (Rev. de l'art chrétien, VI, 4.)

Memlinc, Hans, ein Mainzer. (Kunstchronik, 19.)

Mignaty, Margherita Albana, la vita e le opere del Correggio. Prima edizione italiana per cura di Giorgina Saffi con proemio di A. de Gubernatis. gr. 8⁰, XV, 397 S. m. 1 Lichtdr. Florenz 1888. Münster. (Leipzig, Rübe.) M. 6. —.

Molmenti, P. G. Nouveaux documents sur les peintres Bellini. (L'Art, 1 févr.)

Momméja, J. Notes et commentaires sur un autographe de Louis David. (Bullet. archéol. de la soc. archéol. de Tarn-et-Garonne, XVI, 3.)

Mosaikwerkstätte, die, für christliche Kunst v. Albert Neuhauser in Innsbruck. (Der Colorist, 59.) (Bayer. Gew.-Ztg., 23.)

Pfeiffhoven, C. Ueber russische Mosaikarbeiten. (Der Colorist, 55. — Bayer. Gew.-Ztg., 22.)

Pietsch. Franz Defregger. (Westermanns illust. deutsche Monatsh., Februar.)

Reinigung alter Farbenfenster. (Zeitschr. für christl. Kunst, 9.)

Robert, C. Beschreibung der Gemälde des Polygnotos von Thasos in der Lesche zu Delphi. Als Manuscript gedruckt. 8⁰, 15 S.

Rosenberg, A. Die Fresken der Casa Bartholdy in Berlin. (Kunstchronik, 15.)

S., O. H. Die Memoria des Diego Velasquez — eine typographische Frage. (Centralbl. für Bibliothekswesen, VI, 1.)

Schmölzer, H. Die Wandmalereien in St. Johann im Dorfe, St. Martin in Campill und Terlan. Eine kunstgeschichtliche Studie. Mit 6 Lichtdr.-Bildern. 8⁰, 84 S. Innsbruck, Wagner M. 2. —.

Szendrei. Albrecht Dürer's Abstammung und Kunstthätigkeit. (Ungarische Revue, Dec.)

Thode, H. Albrecht Dürer's Madonna mit der Nelke. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml. X, 1.)

— Die Dormagensche Madonna vom Meister des Bartholomäus. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

— Pitture di mæstri italiani nelle gallerie minori di Germania. I. Il Museo di Colonia. (Arch. storico dell' arte, II, 2.)

Venturi, A. Testamento di Gio. di Bartolomeo Maineri, pittore reggiano. (Arch. storico dell' arte, II, 1.)

Vischer, R. Ueber Ivo Strigel und die Seinen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 4.)

Vitraux d'art pour églises et appartements. (Modèles Nos I à 6.) Nancy, impr. typolithogr. H. Christophe.

Wandgemälde, alte. (Mittheil. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

Zangemeister, K. Zur Geschichte der grossen Heidelberger sog. Manessischen Liederhandschrift. (Westd. Zeitschr. VII., Hft. IV.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ackermann, T. Antiquar. Katalog, Nr. 238: Genealogie. Heraldik. Numismatik. München. 765 Nos.

Ahrens, H. Alte Gildewappen in der Stadt Hannover. (Der deutsche Herold, XX, 3.)

Ament, W. S. The ancient coinage of China. (Amer. journ. of archæology, 9.)

Annuaire du Conseil héraldique de France. Première année. 18⁰. 206 p. et planches. Paris, au Conseil héraldique de France.

Babelon. Marathus. (Rev. numism. IV trim. 1888.)

Baron de Chestret de Haneffe. Le florin Brabant. (Revue belge de numismatique, XLV, 1.)

Bloedau, C. C. Aus den Kirchen von Rendsburg. (Der deutsche Herold, XIX, 10.)

Colin, J. Ex-libris. (Archéol. hérald. et sigill., 23.)

Cumont. Médaille de la Société littéraire de Bruxelles. (Rev. belge de numism., XLV, 1.)

Daux, C. Les Chapitres cathédrales de France, notice, costumes, sceaux, armoiries. 8⁰. VI, 201 p. Amiens, Rousseau-Leroy. Paris, Roger & Chernoviz

Desaivre, L. Notice historique sur les armoiries et les cachets municipaux de la ville de Niort. Avec dessins inédits. 8⁰, 36 p. et 4 pl. Saint-Maixent, impr. Reversé.

Erbstein, J. u. A. Erörterungen auf dem Gebiete der sächsischen Münz- und Medaillengeschichte. Bei Verzeichnung der Hofrath Engelhardt'schen Sammlg. veröffentlicht mit 3 Taf. gr. 8⁰. VII, 89 S. Dresden, Baensch. M. 6. 70.

Gaedechens, C. J. Hamburgische Medaillen vom Jahre 1887. (Mittheilgn. des Vereins f. Hamburg. Geschichte. XI. Jahrg.)

Germain. Médaillon de Jean Richier, représentant Pierre Joly, procureur général de Metz, mort en 1622. (Rev. numism., IV trim. 1888.)

Greene. German Medallists of the XVIth and XVIIth centuries. (The Num. Chronicle, II, III.)

Grueber. English Personal Medals from 1760. (The Numismatic Chronicle, II, III.)

Hauptmann. Das Wappen Ruprechts von der Pfalz, Kurfürsten von Cöln, 1463—1480. (Der deutsche Herold, XX, 1.)

Haustein, v. Bemerkungen zur Entwickelung des v. Haustein'schen Helmschmuckes. (Der deutsche Herold, XX, 11.)

— Ein eigenthümliches Wappen. (Der deutsche Herold, XIX, 12.)

Heyer v. Rosenfeld, F. Die Orden u. Ehrenzeichen der k. u. k. österreichisch-ungarischen Monarchie mit historischer Einleitung und beschreibendem Texte, nach authent. Quellen bearb. 12 Taf. in Farbendr. Imp. — 4. V, 32 S. Wien, Schroll & Co. M. 21. —.

Imhoof-Blumer. Antike Münzbilder. (Jahrbuch des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts, III, 4.)

Kenner, F. Römische Goldbarren mit Stempeln. (Archäol.-epigraph. Mittheilgn., XII, 1.)

Korth, L. Das grosse Reitersiegel des Erzh. Rudolph IV. von Oesterreich. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 6.)

Lehmann, P. Antiquar. Catalog. Nr. 55: Numismatik. Genealogie. 1518 Nos. Berlin.

Le Roy. Monnaies des comtes de Ferrette. (Bull. de la Soc. suisse de numismat., 10.)

Liège. Appel aux numismates. (Revue belge de numismatique, XLV, 1.)

Maxe-Werly. Etat actuel de la numismatique rémoise. (Rev. belge de numism. XLV, 1.)

Mazerolle. Gros tournois et derniers parisis frappés au XVIe siècle. (Rev. numismat. IV trimestre 1888.)

Mittheilungen der bayerischen numismatischen Gesellschaft. Hrsg. v. deren Redactions-Comité. 7. Jahrg. 1888. gr. 8. X, 113 S. m. 1 Lichtdr.-Taf. München (Franz' Verl.). M. 8. —.

Nahuys, le comte. Les monnaies du royaume des Pays-Bas. (Rev. belge de numism., XLV, 1.)

Paschi, A. L'atelier monétaire des patriarches d'Aquilée. Traduit de l'italien par Mlle Valery. (Aus: Ann. de la soc. franç. de numism., 1887.) Lex.-8⁰. 114 S. mit Fig. Macon, 1887. M. 3. —.

van Peteghem. Monnaies et jetons de Courtrai et de sa châtellenie. (Rev. belge de numismatique, XLV. 1.)

Posse, O. Die Siegel der Wettiner bis 1324 u. der Landgrafen v. Thüringen bis 1247. Nach den photogr. Aufnahmen d. Herausgebers in Lichtdr. ausgeführt. fol. (15 Taf. m. 26 S. Text.) Leipzig 1888. Giesecke & Devrient. M. 24. —.

Préau. Sceau de l'église paroissiale de Saint-Pierre de Dreux. (Revue belge de numism., XLV. 1.)

Prou. Les ateliers monétaires mérovingiens. (Rev. numism., IVème trim. 1888.)

Reinach. Les monnaies de Simon. (Rev. des études juives, 33.)

Rensen, P. van. Ein Beitrag zur Münzkunde Ostfrieslands. (Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst u. vaterländ. Alterthümer zu Emden, VIII, 1.)

Schmidt, M. Beiträge zur Münzgeschichte der Herzoge v. Sachsen-Lauenburg. (Aus: „Archiv

des Vereins f. d. Gesch. d. Herzogth. Lauenburg.") gr. 8⁰. 38 S. Ratzeburg, Schmidt. M. 0,60.

Taillebois. Contremarques antiques pour faire suite à l'étude de W. Arthur Engel. (Revue numism., IVème trim. 1888.)

Thorburn, W. S. A Guide to the Coins of Great Britain and Ireland. London, L. U. Gill. 8⁰. 7 sh. 6 d.

V., A. Un medaglione di Agostino di Duccio. (Archiv. storico dell' arte, II, 2.)

Vallier. Médailles et jetons dauphinois. (Rev. belge de numism., XLV, 1.)

Van den Broeck. Numismatique bruxelloise. Étude sur les jetons de la famille Van der Not, XV et XVII siècles. (Rev. belge de numismatique, XLV, 1.)

Verzeichniss d. Kunstgegenstände in Edelmetall, welche in den Jahren von 1793 bis Ende Januar 1810 (aus dem Stifte Klosterneuburg) in das k. k. Münzamt abgeliefert worden sind. (Monatsblatt des Alterth.-Vereines zu Wien, 2.)

Wé, P. Das Wappen des Sultans Mu' ayyed. (Der deutsche Herold, XIX, 10.)

Weber. Antiquar. Catalog, Nr. 157: Numismatik und Sphragistik. 46 S. Berlin.

Werdnig, G. Die Osellen oder Münz-Medaillen der Republik Venedig. Mit 12 Lichtdr.-Taf. u. 32 Holzschn. gr. 4⁰. VII, 209 S. Wien, Frick. M. 25. —.

Zay. Numismatique coloniale. (Rev. numism., IVème trim. 1888.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Allers, C. W. Club Eintracht. Zeichnungen aus dem Hamburger Volksleben. 43 Bilder, in Lichtdr. ausgef. von C. Griese. f⁰. (1 Bl. Text.) Hamburg 1888. (Boysen.) M. 30. —.

— Hamburger Bilder. gr. f⁰. 17 Lichtdr.-Taf. Ebd. 1888. M. 20. —.

Amman, J. Das churpfälzische Fürstenhaus nach J. A. aus der grossherzogl. bad. Kupferstichsammlung in Orig.-Grösse, nebst Erläut. von K. Neuenstein u. P. Münnich. f⁰. 31 Photogr. mit 7 S. Text u. farb. Titel. Heidelberg 1887/88. Petters. M. 120. —.

Asseburg, J. Meister Anton Eisenbut und sein Nachfolger Meister Otto Meier. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

Aus Studien-Mappen deutscher Meister. Hrsg. v. J. Lohmeyer. 10 Studien-Bl. in Lichtdr. v. F. Geselschap. f⁰. 1 Bl. Text. Breslau 1888. Wiskott. M. 12. —.

— Dasselbe. 10 Studien-Blätter in Lichtdr. von A. Menzel. f⁰. 1 Bl. Text. Ebd. 1888. M. 12. —.

Bader, F. W. Der Holzschnitt in seiner ursprünglichen und heutigen Erscheinung. (Ber. des Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. XXV, 1.)

Bapst, G. Les planches de Moreau le jeune pour les fêtes de la ville de Paris. (Gaz. d. B.-Arts, 2.)

— Quatre gravures de Moreau le jeune pour les fêtes de la ville de Paris (1782). (Gaz. des B.-Arts, 1 février.)

Bertling. Antiquar. Katalog. Nr. 5: Kunst. Kupfer- u. Holzschnittwerke. 610 Nos. Dresden.

Bilderbogen, kunsthistorische. Ergänzungstafeln zur Handausgabe. 2. u. 3. Serie. qu.-f⁰. Leipzig, Seemann. M. 7. —.

Boeheim, W. Die Amateur-Photographie im Dienste der Kunstarchäologie. (Monatsbl. d. Alterth.-Vereines zu Wien, VI, 1.)

Bouchot, H. L'Oeuvre de Gutenberg. L'imprimerie; l'illustration. 8⁰, 240 p. avec vignettes et planches. Paris, Lecène et Oudin.

Buchgewerbe, das. Berliner Blätter f. d. graphischen Weltverkehr. 1. Jahrg. 1889. 24 Nrn. à 2 Bg. gr. 4⁰. Berlin, Hennig. Viertelj. M. 1. 25.

Delignières, E. Les Graveurs abbevillois. Lecture faite à la première séance du congrès archéologique et hist. d'Amiens, le 8 juin 1886. 8⁰, 18 p. Paris, Berthier.

Dürer's, A., Zeichnungen. In Nachbildgn. Hrsg. v. J. Lippmann. 2. Bd. [V—XII Abth.] gr.-f⁰. (108 Taf. m. VIII, 38 S. Text.) Berlin, Grote. à M. 250. —.

Dutuit, E. Manuel de l'amateur d'estampes. Deuxième partie: Nielles. 8⁰. Tome 1er, LXXXII, 375 p. et 31 grav. Paris, A. Lévy.

Franke, E. Kalligraphische Novitäten. 1. und 2. Heft. qu. gr. 8⁰. 24 Taf. Zürich, Orell, Füssli & Co. M. 3. —.

Frimmel, T. Ergänzungen zum Radirwerk Jacob Gauermann's. (Berichte d. Alterth.-Vereines zu Wien, Bd. XXV, 1.)

— Ergänzungen zu Burgkmairs Genealogie d. Kaisers Maximilian I. (Jahrb. der Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, X.)

G., R. Neue Radirungen und Kupferstiche. (Chronik f. vervielfältig. Kunst, 8.)

Galland, G. Der Kupferstecher Rudolph Stang. (Die graphischen Künste, 6.)

Gemälde-Galerie, die, d. Grafen A. F. v. Schack in München. 75 Bl. in Heliogravüre-Reproduction u. 40 Textillustr. m. begleit. Text v. Graf A. F. v. Schack. Ausg. I. Vor der Schrift. In 8 Liefgn. 1. Liefg. f⁰, 8 S. mit 9 Heliograv. und 3 Textillustr. München, E. Albert. M. 60. —. Ausg. II. Mit der Schrift M. 25. —

Godard, E. Procédés photographiques pour l'application directe sur la porcelaine, avec couleurs vitrifiables, de dessins, photographies etc. 12⁰, VI, 21 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. —.

Grimm, H. Rudolf Stang's Stich des Abendmahls von Leonardo da Vinci. (Deutsche Rundschau, 4.)

Gruyer, G. Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare, IV. (Gaz. des B.-Arts, 2.)

Harrwitz, M. Allgemeiner Portrait-Katalog. 6. Hft. gr. 8⁰. S. 241—288. Berlin 1888. M. Harrwitz. à M. —. 50.

Hefner-Alteneck, J. H. Originalzeichnungen deutscher Meister des 16. Jhdts. zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich und Spanien und andere Fürsten. 18 Taf. m. Text. gr. f⁰. Frankfurt a. M., 1889, Keller. M. 25. —.

Heiligthumsbuch, Halle'sches, vom J. 1520. Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 13. Bdchn. 8⁰. VIII, 88 S. München, Hirth. M. 6. —.

Herrscher, die österreichischen, aus der Dynastie Habsburg-Lothringen von der Kaiserin Maria Theresia bis Kaiser Franz Joseph I. gr. f⁰, (16 Taf. in Heliograv. nebst 13 Bl. Text mit Illustr.) Wien, Hof- u. Staatsdruckerei, 1888. M. 26. —.

Hess, G. Antiquarischer Catalog Nr. 1: Seltene u. wertvolle Werke, Holzschnitt- u. Kupferwerke. 465 Nos. München.

Jacob, P. L. Les Amateurs de vieux livres. 8⁰, 63 p. Paris, Rouveyre.

Koehler, S. R. Noch einmal Radiren u. Graviren. (Chronik f. vervielfältig. Kunst, 7.)

Kristeller, P. Die Strassburger Bücherillustration im XV. und im Anfange des XVI. Jhrhs. (Beiträge z. Kunstgeschichte. N. F. XII.) gr. 8⁰, 172 S. mit 39 Illustr. Leipzig, Seemann, 1888. M. 6. —.

Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduction. 13. Bdchn. 8⁰. München, Hirth. M. 6. —. Inhalt: Hallisches Heiligthumsbuch vom J. 1520. VIII, 88 S.

Livre, le, harmonieux. (Le Livre, déc.)

Lübke, W. Die Rubensstecher. (Die Gegenw. 1.)

Mathet, L. Étude théoretique et pratique sur les procédés isochromatiques ou ortochromatiques. 18⁰, 40 p. Paris, Doin.

Modelbuch, ein new, auff die Welschen monier. Gedruckt zu Augspurg durch Heinr. Steyner, 1534. 12⁰. (55 Bl. mit 1 Bl. Text.) Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Molnár, V. Die illustrirten Zeitungen. (In magyar. Sprache. — Müvészi Ipar, 6.)

Monet, A. L. Procédés de reproductions graphiques appl. à l'imprimerie. 8⁰, X, 344 p. avec 103 fig. et 13 pl. Paris, impr. Mouillot.

Müller, H. Badische Fürsten-Bildnisse. 1. Bd. Von Karl I. [† 1475] bis Karl Friedrich [1728 bis 1811]. Imp.-4⁰, (28 S. mit 54 Lichdr.-Taf. und 55 Bl. Text.) Karlsruhe 1888, Groos. M. 20. —.

Ovid's Verwandlungen. Die Hauptgötter der Fabel. Die vier Jahreszeiten. In Kupfer vorgestellt von Jos. Stöber u. A. Wien 1791—1793. 1. Serie. Neue Ausg. in Lichtdr. hoch-4⁰, 30 Bl. Wien, Schroll & Co. M. 10. —.

P—d. „Zweiundzwanzig Handzeichnungen von Goethe.“ (Kunstchronik, 14.)

Portalis. La gravure en couleurs. (Gaz. des B.-Arts, janvier.)

Revue des bibliophiles et des amateurs d. manuscrits, d'estampes et d'autographes, paraissant une fois par mois. Ire année. Num. 1. 20 sept. 1888. 8⁰. à 2 col. 64 p. Tours, impr. Arrault & Co. Abonnem.: annuel fr. 5. —.

Rooses, M. De plaatsnijders Evangelicae historiae imagines. (Oud-Holland, VI, 4.)

Rosenberg, A. Der Kupferstich u. die vervielfältigenden Künste der Neuzeit. (Die Grenzboten, 48, 49.)

Rubens, P. P. Sa vie et ses œuvres. Avec 12 eaux-fortes et 101 gravures d'après les principales œuvres du maître. f⁰. Librairie de l'Art. fr. 60 —.

Sauvage. Note sur un dessin original du XVe siècle. (Revue de l'Art chrétien, 1.)

Schwind's Bildercyclus: Die schöne Melusine. Zeichnungen v. W. Hecht. Text v. H. Grasberger. (Volks-Ausg.) gr. 4⁰. 11 Taf. m. 8 S. Text. Wien 1888. Gesellsch. f. vervielf. Kunst. M. 6. —.

Seidel. Ludwig von Siegen, der Erfinder des Schabkunstverfahrens. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, X, 1.)

Springer, J. Altdorfer's Thierfolge. (Chronik f. vervielf. Kunst, 1888, 7. — Entgegnung v. Lehrs, ebenda.)

Stauffacher, J. Studien und Compositionen. 1. Serie. 4 Hft. gr.-f⁰. 10 Taf. St. Gallen 1888, Kreutzmann. à M. 8. —.

Sträter. Martin Schongauer. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 5.)

Ubisch. Stefano della Bella. (Kunstgewbl., V, 4.)

Völcker. Antiquar. Catalog. Nr. 157: Neuere Kunst u. illustr. Werke v. 1800 an. 966 N^os^. Frankfurt a. M.

Volkmer, O. Die graphischen Künste auf der Wiener Jubiläums-Gewerbe-Ausstellg. (Chron. f. vervielf. Kunst, 8.)

Waldner, F. Quellenstudie zur Geschichte der Typographie in Tirol bis zum Beginne des XVII. Jahrhs. Ein Beitrag zur Tiroler Culturgesch. (Aus: „Zeitschr. des Ferdinandeum“.) gr. 8⁰, 124 S. Innsbruck, Wagner. M. 1. 80.

Watteau, A. Decorationen u. Malereien. Auswahl in 60 Taf. f⁰. 1 Bl. Text. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adam, P. Der Einband liturgischer Bücher. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 6.)

— Französischer Einband. (Kunstgewerbeblatt, 3.)

Anwendung der Ornamentik an den Schlosser- u. Schmiedearbeiten. (Schweiz. Gew.-Bl., 40.)

Arbellot. L'Oeuvre de Limoges, suivie de Croix de l'église de Cars. 8⁰, 20 p. et pl. Paris, Haton.

Augé de Lassus, L. Les Spectacles antiques. Ed. ill. de 25 vign. sur bois. 18⁰, 307 p. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. 50. (Biblioth. des merveilles.)

B. Die Porzellanfabrication in Bayern. (Allg. Ztg., 321, 2. Beil.)

Baumeister, G. Faïencefliesen aus alten türkischen Baudenkmälern. 13 Taf. in Farbendr. f⁰, 1 Bl. Text. Nürnberg, J. L. Schrag. M. 6. —.

Bapst, G. Histoire des joyaux de la couronne de France d'après des documents inéd. Ouvr. orné de 50 grav. 8⁰, III, 727 p. Paris, Hachette et Cie. fr. 30. —.

Barbier de Montault, X. Le fer à hosties de Châteauponsac et les fers du Limousin. 8⁰, 28 p. et 2 pl. Limoges, impr. Vve Ducourtieux.

Baye, Baron, J. de. Croix Lombardes trouvées en Italie. (Gaz. archéol., 1888, I, 2.)

Bendiner, M. Die Ordnung der Kannengiesser zu Lüneburg vom Jahre 1597. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, II, 14.)

Bergmeister, J. Anleitung zur Holzschnitzerei zum Selbstunterricht für Anfänger u. Mindergeübte. Nach Auszügen aus der Zeitschrift „Der Dilettant“ zusammengestellt. 8⁰, 37 S. mit Fig. München, Mey & Widmeyer. M. —. 60.

Böheim, W. Werke Mailänder Waffenschmiede in den kaiserl. Sammlungen. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Bösch, H. Nürnberger Goldschmiede d. 16. Jahrhunderts. (Anz. des german. Nat.-Mus., II, 12.)

Bonnaffé, E. L'inventaire de François de La Trémoïlle et les Faïences de Saint-Porchaire. 8⁰, 7 p. Vannes, Lafoye.

Brand, F. Kunstschmiedearbeiten. 40 Entwürfe auf 12 Lichtdruck-Taf. f⁰. München, Fritsch. M. 10. —.

Brinckmann, J. Kunst u. Handwerk in Japan. 1. Bd. Mit 225 Illustr. Lex.-8⁰, X, 300 S. Berlin, R. Wagner. M. 12. —.

Brunner, J. Die Technik von Form und Farbe in der Weberei. gr. 8⁰, 29 S. Wien, Spielhagen und Schurich. M. —. 50.

Clericus, L. u. **R. v. Grumbkow.** Vorlagen für Wappenstickerei auf Canevas. Eine Sammlg. v. fert. Stickmustern herald. Figuren u. ganzer Wappen f. belieb. Zusammenstellungen. 13 Taf. in 20fach. Farbendr., nebst erläut. Text. gr. 4⁰, 22 S. Dresden 1889, v. Grumbkow. M. 15. —.

Colfs, J. F. L'enseignement de l'art appliqué à l'industrie. (La Fédérat. artist., 45.)

Cougny, G. Bijoux italiens, allemands et hongrois de l'époque de la Renaissance ayant fig. à l'exposition d'orfévrerie à Budapest. Texte historique et descriptif. 4⁰, 111 p. Paris, Libr. centr. des beaux-arts.

Desaivre, L. Notice historique sur les armoiries et les cachets, municipaux de la ville de Niort. Avec dessins inédits. 8⁰, 36 p. et 4 pl. Saint-Maixent, impr. Reversé.

De Waal, A. Figürliche Darstellungen auf Teppichen und Vorhängen in römischen Kirchen bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Nach dem Liber Pontificalis. (Röm. Quartalsschr., 4.)

Doumert, A. La Dentelle (origines, histoire, fabrication, lieu de production en France et à l'étranger). 8⁰, 143 p. avec grav. Paris, Lecène et Oudin.

— Les Matières textiles. 32⁰, 62 p. avec grav. Paris, Lecène et Oudin.

— Nos parures: le jais et les perles en fausses. 32⁰, 63 p. avec vignettes. Paris, Lecène et Oudin.

Drach, C. A. Ein deutscher Porträttöpfer des 16. Jahrhunderts (Nic. Bergner). (Kunstgew.-Blatt, 2.)

Duplessis, G. Reliure italienne du XVe siècle en argent niellé. (Gaz. archéol., 11. 12.)

Eisen- und Stahlwaaren, die, auf der Ausstellung. (Wochenschr. des n.-ö. Gew.-Vereins; Ausstell.-Ztg., 31.)

Eissler, M. The Metallurgy of Gold. With 90 Illustr. 8⁰, 198 p. London, Lockwood. 7. 6 d.

Essenwein, A. Bronzener Brunnenausguss. (Anz. d. germ. Nationalmuseums, II, 12.)

— Drei Nürnberger Pokale aus vergoldetem Silber vom Beginne des 17. Jahrhunderts. (Anz. des german. Nationalmuseums, II, 14.)

— Ein gemustertes Wollengewebe aus spätgriechischer Zeit. (Anz. d. german. Nationalmuseums, II, 12.)

— Einige Möbel aus den Rheinlanden aus dem Schlusse des 16. u. Beginne des 17. Jahrhund. (Anz. d. german. Nationalmuseums, 13.)

— Niedersächsischer Tisch vom 17. Jahrhundert. (Anz. d. german. Nationalmuseums, II, 14.)

— Spätclassische Seidengewebe. (Anzeig. des german. Nationalmuseums, II, 12.)

Falke, J. Das Kunstgewerbe [in Wien 1848 bis 1888]. (In der Denkschrift zum 2. Decbr. 1888 hrsg. v. Gemeinderathe der Stadt Wien, II. Bd.)

— Der Frauenhut. (V. Fels z. Meer, 1888/89, 3.)

Folnesics, J. Die Schmuckformen der Renaissance. (Mitth. d. k. k. österr. Mus., N. F., IV, 1.)

Formenschatz, japanischer, gesammelt von S. Bing. Unter Mitarbeiterschaft von J. Brinckmann, C. Graff, G. Hirth etc. Deutsche Ausg. 1. Jahrg. 12 Hefte. hoch 4⁰. (1. Heft, 16 S. mit eingedr. Illustr. u. 10 Taf.) Leipzig 1888, Seemann. M. 20. —.

Friedrich, C. Geschichte d. Nürnberg. Fayencefabrik. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbe-Vereines, München, XXXVIII, 1. 2.)

Frimmel, T. Bronzen in der zweiten Gruppe der kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses. (Jahrb. der kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Füllungsmotive der Holzplastik. (Mitth. d. Gew.-Museums zu Bremen, 10.)

Fumi, L. Gli alabastri nelle finestre del duomo d'Orvieto e la vetrata a storie nella finestra grande di tribuna. (Arch. stor. dell' arte, I, 9.)

Gabler, G. Massives Goldrubinglas. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 101.)

Gerspach. Analyses de Tapisseries (1676 et 1814). (Gaz. des B.-Arts, 1 février.)

Glasätzerei. (Schweiz. Gewerbebl., 43.)

Glasindustrie Pittsburgs. (Sprechsaal, 48.)

Gnant, G. Monogramm-Album. Musterblätter f. Weiss-, Bunt-, Goldstickerei u. Lederpressung, Porzellan- u. Majolica-Malerei. Zum Gebrauch im Gewerbe, in Schule u. Haus. (In 10 Heften.) 1. Hft. f⁰. 5 Taf. mit 1 Bl. Text. Stuttgart, J. Hoffmann. M. 1. 50.

Götz, H. Das Silbergeschenk badischer Städte und Gemeinden zur Vermählung Ihrer K. Hoheiten des Erbgrossherzogs Friedrich und der Erbgrossherzogin Hilda, entworfen u. hrsg. v. H. G. gr.-f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Karlsruhe, A. Bielefeld. M. 40. —.

Goldschmiedegefäss in Form eines Schiffes. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus., 10.)

Grosse, E. Der Gold- u. Farbendruck auf Calico, Leder, Leinwand, Papier, Sammet, Seide u. andere Stoffe. Ein Lehrbuch des Hand- und Pressvergoldens, sowie des Farben- u. Bronzedruckes. Nebst Anh.: Grundzüge der Farbenlehre u. Ornamentik. Zum Gebrauch f. Buchbinder etc. Mit 102 Abb. 8⁰, VIII, 256 S. Wien, Hartleben. M. 4. —.

Haase, H. u. O. **Schwindrazheim.** Neues Musterbüchlein, Hamburgs Frauen gewidmet. qu.-f⁰. (17 Taf. mit 1 Bl. Text.) Hamburg, Boysen. M. 6. —.

Handwerkszeuge, alte. (Bayer. Gew.-Ztg., 21.)

Hauptstücke, die, d. Zimmerdecoration. (Schwz. Gewerbebl., 41.)

Havard, A. et M. **Vachon.** Les Manufactures nationales: les Gobelins, la Savonnerie, Sèvres, Beauvais 4⁰, VI, 632 p. avec grav. et planch. Paris, Decaux.

Hess, G. Antiquar. Katalog, Nr. 2: Kunstgewerbe, Architektur, Ornamente. 590 N^os. München.

Höpner, J. Die Schweizer Holzschnitzkunst. Eine Studie aus dem Berner Oberlande (Thun, Interlaken, Brienz). (Bayer. Gew.-Ztg., 21.)

Hofmann, A. Die französische Kunstindustrie der letzten 20 Jahre. (Bayer. Gew.-Ztg., 2.)

— Nordböhmische Kunstindustrie. II. Die Bürgsteiner Spiegelmanufactur. (Kunstgewbl., 1.)

Jele, A. Kunstgewerbliche Encyklopädie in Bildern. (Bl. f. Kunstgewerbe, XVIII, 1.)

Ilg. Die neue bosnische Kunstindustrie. (Die Presse, 352.)

— Eine Entdeckung auf dem Gebiete deutscher Goldschmiedekunst. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

Importartikel, Gablonzer, in Frankreich. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, III. — Handelsmuseum, IV. 1. — Volkswirthschaftl. Wochenschrift, 262.)

Joseph, C. et J. A. **Bocquet.** Le Serrurier. Exposé méthodique des connaissances pratiques et théoretiques indispensables aux serruriers. Ier fasc. Première partie. 4⁰, 52 pl. avec fig. et atlas demi-in-f⁰ de 11 pl. Paris, Storck. L'ouvr. complet fr. 45. —.

Kannen, zwei, und eine Yorka. (In magyar. Sprache. — Müvészi Ipar, 5.)

Kassenschränke, künstlerisch ausgestattete. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 24.)

Kipling. The industries of the Punjab. (The Journal of Ind. Art, 24.)

Krause, G. C. Die Praxis des Möbeltischlers. 40 Taf. gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 12. —.

Künste, die technischen, der Japaner. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 23.)

Kunstgewerbetag, vom deutschen. (Wieck's Gew.-Ztg., 41.)

Kunstgewerbeverein in Oldenburg. (Deutsche Bau-Ztg., 90.)

Lauth, C. et G. **Dutailly.** Recherches sur la porcellaine. 8⁰, 93 p. Paris, impr. Chaix.

— — Untersuchungen über die Porzellane mit gerissener Glasur (Porcellaines craqueles). (Sprechsaal, 47.)

Lefort, P. Orfévrerie française; la toilette de vermeil offerte à la princesse Laetitia. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Leibig, C. Rococomotive aus Schloss Hirschberg. Für das Kunsthandwerk aufgenommen. 20 Bl. f⁰, 1 Bl. Text. München, Callwey. M. 10. —.

Lessing, J. Das Arbeitsgebiet des Kunstgewerbes. (D. Rundschau, XV, 2.)

Lieb, T. Bürgerliche Wohnzimmer-Einrichtungen, ein Vorlagewerk f. Möbelschreiner. I. Ser. 1. Lfg. f⁰. (3 Taf. mit 4 Detailbog.) Zürich, Hofer & Bürger. M. 5. —.

Liebenau, T. Die Goldschmieden-Ordnung von 1544 und 1547. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXII, 1.)

Ludwig, H. Das Kunstgewerbe in Strassburg vor hundert Jahren. (D. Kunstgew.-Ztg., 2.)

Luthmer, F. Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst. gr. 8⁰, VIII, 272 S. mit 153 eingedr. Abbd. Leipzig, Seemann. M. 3. 60.

— Hanauer Juweliere. (Frankf. Ztg., 293.)

Madrazo, P. Ueber Krönungsinsignien u. Staatsgewänder Maximilians I. und Karls V. u. ihr Schicksal in Spanien. Deutsch von R. Beer. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, IX.)

Malerei und Vergoldung, industrielle. (Ausstellungs-Ztg., 33.)

Mansberg, R., Frhr. v. Die Stickkunst im Mittelalter, ihre Blüthe u. Abwege. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, 1.)

Marquand, A. An Archaic pateror from Kourion. (Amer. Journal of arch., 6.)

Masner, K. Ein Silberhelm im ungar. Nationalmuseum. (In magyar. Sprache. — Archäolog. Értesitő, 12.)

Material für Kunsthandwerker. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 41.)

Maul, J. Deutsche Bucheinbände der Neuzeit. Eine Sammlung ausgeführter Arbeiten a. deutschen Werkstätten. Mit erläut. Text hrsg. von J. M. unter Mitwirkung von H. Friedel. Mit 40 Lichtdr.-Taf. u. 2 Farbenbeilagen. f⁰, III, 8 S. Text. Leipzig 1888, Hiersemann. M. 30. —.

Mausberg. Die Strickkunst im Mittelalter, ihre Blüthe und Abwege. (Westermann's Monatshefte, Januar.)

Mély, F. La crosse dite de Ragenfroid. (Gaz. archéol., 1888, 5. 6.)

Menard de Saint-Maurice, E. Les Poteries des sépultures indiennes du Chiriqui (États-Unis de Colombie). 4⁰, 16 p. et planch. en héliogr. d'après les specimens de la collection de l'auteur phot. par M. G. Lancelot. Châtillon-sur-Seine, impr. Puhat, Paris.

Merveilles, les, de l'industrie français illustrées. Nº 1. 27 oct. 1888. 4⁰, à 3 col., 8 p. Paris, impr. Bolbach. Abonn.: Paris et dép. un an 20 fr.; six mois 12 fr.; union postale, un an 22 fr. Un numéro 50 cts.

Messingarbeiten. (Mitth. des Gew.-Mus. zu Bremen, 11.)

Molinier, E. Le calice de l'abbé Pélage au musée du Louvre. (Gaz. archéol., 11. 12.)

Molinier, E. Le Trésor de la basilique de Saint-Marc à Venise. 8⁰, Fig. p. 106. Venise, Ferd. Ongania édit. (impr. Emilienne).

Moser's, R., Anleitung zur Monogrammstickerei. Nebst einer Anweisung, Zeichnungen auf Stoffe zu übertragen. Für Haus und Schule herausgegeben von Rudolf Moser & Sohn in Leipzig. Mit 58 Abbild. 12⁰, 48 S. Leipzig, Siegismund & Volkening. M. 1. 20.

Musterblätter, neue, für Schlosser u. Schmiede. I—IV. gr. 8⁰. à 12 autogr. Taf. Dresden, Bloem. à M. 2. 50.

Nachahmung, die, edler Hölzer. (Wieck's Gew.-Ztg., 42.)

Nachbildungen eingelegter Arbeiten. (Wieck's Gew.-Ztg., 42.)

Nagler. Die Entwickelung der Buchbinderei. (Bayer. Ind.- u. Gewerbebl., 49.)

Naquet, F. Broderie et dentelles. (L'Art, 1er jan.)

Naumann, P. Möbel und Zimmer der deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. Photogr. in Lichtdr. vervielfält. Aufnahmen nach Auswahl. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 12 Taf. Dresden, Gilber. M. 10. —.

Odrich, O. Vorgeschichte des deutschen Kunstgewerbes. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. das D. Reich, 2.)

P. J. Ein geätzter Schild von Daniel Hopfer. (Kunstgewerbebl., 2.)

Pap, J. Die ungarische Töpferei. (In magyar. Sprache. — Müvészi Ipar, 6.)

Pape, J. Die Wohnungs-Ausstattung d. Gegenwart. Neue Entwürfe u. perspectiv. Zimmeransichten zu modernen Wohnungen in einfach. u. reicher Ausstattung mit specieller Berücksichtigung der in der Neuzeit zumeist geforderten Stilarten u. zwar in modern deutscher Renaissance, im Geschmack deutsch-englischer Art, Barock- und Rococostil. f⁰. 12 Taf. in Lichtdr. mit 2 Bl. Text. Dresden, C. Winter. M. 20. —.

Paul, E. Das Kunstgewerbe im Orient. (Gewerbebl. aus Württemberg, 41. 42.)

Petersen-Wagner's, J., Stickmuster-Zeitung. Vorlagen für Bunt- u. Weissstickerei. 1. Jahrg. Oct. 1888 bis Sept. 1889. 24 Nrn. Imp.-f⁰. Reudnitz-Leipzig, Hobbing. Vierteljährl. M. 1. —.

Perez de la Sala. Costumbres Españoles en el siglo XVII. (Revista de España, 30 de Ennero.)

Petrik, L. Ueber die Zusammensetzung des Seger-Porzellans. (Centralbl. f. Glasind. und Keramik, 105. — Bayer. Gew.-Ztg., 3.)

— Ueber ungarische Porzellanerden, mit bes. Berücksichtigung d. Rhyolit-Kaoline. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 102.)

Petzendorfer, L. Schriften-Atlas. Eine Sammlung d. wichtigsten Schreib- u. Druckschriften aus alter u. neuer Zeit, nebst Initialen, Monogrammen, Wappen, Landesfarben und herald. Motiven, f. die prakt. Zwecke des Kunstgewerbes zusammengestellt 10.—18. (Schluss-) Hft. f⁰. (à 8 Taf. 5 S. Text.) Stuttgart 1888, J. Hoffmann. à M. 1. — cplt. geb. M. 24. —.

Porzellane, die, der Sammlung Rothschild. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 101.)

Pasamentierwaaren, die, auf der niederösterr. Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. (Wochenschr. d. niederösterr. Gew.-Vereines, Ausstell.-Ztg., 27.)

Pottier, F. Les amulae du trésor de l'abbaye de Moissac. (Bullet. archéol. de la soc. archéol. de Tarn-et-Garonne, XVI, 1.)

Preisausschreiben für decorative Holzarbeiten. (Wieck's Gew.-Ztg., 40.)

Prignot, E. u. G. **Remon**. Einfache Möbelentwürfe moderner Möbel in allen Stilarten. 1. Serie. 25 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 20. —.

Quaritch, B. Facsimiles of Choice Examples of Historical and Artistic Bookbinding and of Book Illumination. Sect. 15. 16. 17. Quaritch.

Redgrave. Textile fabrics at the South Kensington-Museum. (The Art journ., 12.)

Riegl, A. Das Kunstgewerbe auf der Kaiser-Jubiläums-Ausstellung zu Brünn. (Mittheilgn. d. k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

Rondot, N. Les Orfèvres de Lyon du XIVᵉ au XVIIIᵉ siècle. 8⁰, 101 p. Nogent-le-Rotrou. impr. Daupeley-Gouverneur.

Sammlung von kunstgewerbl. Objecten, herausg. unter Mitwirkung der Abtheilung für Kunstgewerbe des niederösterr. Gewerbe-Vereines. Intérieurs. (In 5. Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 10 Lichtdr.-Taf. Wien, Schroll & Co. M. 10. —.

Sauermann. Schleswig-holstein. Möbel. (Kunstgewerbebl., H. 4.)

Schein, der falsche, im Kunstgewerbe. (Corresp.-Blatt z. d. Maler-Journ., XIII, 3; n.d. „V.-Z.“)

Schloss, das. (N. Schweiz. Gewerbebl., 47.)

Schmiedearbeit, kunstvolle [in der Marienkirche zu Berlin]. (Corresp.-Bl. z. d. Malerjourn., 47.)

Schmiedekunst, die, - älterer und neuerer Zeit, hrsg. v. G. Trelenberg u. O. Halfpaap. 1. u. 2. Heft. f⁰. (à 6 Lichtdr.-Taf. m. 1 Bl. Text.) Breslau 1888. Dülfer. à M. 5. —.

Schnütgen. Besticktes Antependium. 14. Jahrh. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 4.)

— Fragment eines altchristlichen (?) Thongefässes. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 9.)

— Kaselkreuz nebst Stelen, resp. Stäben. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 10.)

— Reliquien-Schreinchen mit Filigran- u. steinverzierter Metallbekleidung, um 1200. (Zeitsch. für christl. Kunst, 4.)

— Vier gestickte spätgoth. Ornamentborden. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 8.)

Schreibtisch u. Uhrkasten Louis XV. (In magyar. Sprache. — Müvészi Ipar, 5.)

Schuckardt, M. Verfahren zur Herstellung tiefliegender matter Verzierungen in polirten Holzflächen. (Wieck's Gew.-Ztg., 48.)

Schubert, A. Schmiedeeiserne Gitter im Stile der Renaissance u. Gothik. Leicht und wohlfeil ausführbare Originalentwürfe zu einfachen u. reichen Grabgeländern. Mit den Werkzeichnungen in natürlicher Grösse. 6 Taf. nebst 12 Detailbogen. f⁰. Berlin, Claesen 1888. M. 10. —.

Seger. Ueber Unterglasurfarben. (Sprechsaal, 42.)

Spitzen-Industrie, über die, in Frankreich. (Bayer. Gew.-Ztg., 2.)

Steel. Phulkari-Work in the Punjab. (The Journ. of Indian Art, 24.)

Stein, H. Leichtflüssige Massen für Feldspathporzellan. (Sprechsaal, 46.)

— Rosa- und purpurfarbene Porzellanglasuren: Rose Dubarry. (Sprechsaal, 45.)

Stickereien, japanische. (Bayer. Gew.-Ztg. 1.)

Streitenfeld, A. u. L. Die Praxis des Tapezierers u. Decorateurs. Fensterdecorationen, Portièren, Bettbehänge, Toiletten, Erker etc. 1. Serie. 24 chromolith. Taf. gr. 4⁰. Berlin, Claessen & Co., 1888. M. 24.

Tafelgeräth, vom alten, des bremischen Raths. (Mitth. d. Gew.-Museums zu Bremen, 1.)

Technik, über keramische. (Sprechsaal, 49.)

Thee- und Kaffeegeschirre, über. (Bayer. Gew.-Ztg., 22.)

Thierry, G. La Céramique. 8⁰, 191 p., avec grav. Paris, impr. Montorier. (Exp. universelle internat. d'Anvers [1885].)

Thonwaaren-Erzeugung in den Niederlanden. Bayer. Gew.-Ztg., 2.)

Trelenberg, G. u. O. **Halfpaap**. Die Schmiedekunst älterer u. neuerer Zeit. Herausg. von G. T. u. O. H. unter Mitwirkung hervorrag. Fachmänner. 1. u. 2. Heft. f⁰. à 6 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Breslau, Dülfer. M. 5. —.

Valencia de Don Juan, Graf. Bilderinventar d. Waffen, Rüstungen, Gewänder u. Standarten Karls V. in der Armeria Real zu Madrid. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, X.)

Vanderheym, E. Notice historique sur les joyaux de la couronne et objets des sacres exposés au Musée national du Louvre, galerie d'Apollon. 4⁰, IV, 69 p. avec grav. et fac-similés. Paris, Bourloton.

Veteran, ein, d. Kunstgewerbes [J. B. Dalhoff.] (Blätter f. Kunstgewerbe, XVIII. 1.)

Vorlagen für Holzbrandtechnik (Brandmalerei), Holz- u. Glasmalerei. 6 Taf. f⁰. Leipzig, Zehl. M. 3. 40.

Wallis. The glass and ceramic gallery at the British Museum. (The Art joun., 12.)

Walther, C. Ein Hamburger Kelch in d. Kirche zu Lamstedt. (Mitth. d. Vereins f. Hamburg. Geschichte, XI. Jahrg.)

Weidmann, F. Die Fortbildungsschule im Dienste d. Kunstgewerbes. (Wieck's Gew.-Ztg. LIV, 1.)

Winter, S. In der alten bürgerlichen Wohnstube. Culturhist. Studie a. d. 15. u. 16. Jahrhundert. Mit Skizzen v. H. Schwaiger. Prag, A. Wiesner. 8⁰, 147 p. (In böhm. Sprache.)

Wittmann, K. Die Weberei-Lehrwerkstätte in Passau. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 9.)

Yriarte, C. Maitre Hercule de Pesaro, orfèvre et graveur d'épées au XVᵉ siècle. (Gaz. archéol. 1888, 3, 4.)

Zander, W. Skizzen zur Decoration innerer Räume. (Schwarze Ausg.) 1.—4. Liefg. f⁰. à 6 Taf. Berlin, Claesen & Co. M. 4. 50.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Ausstellungspalast, schwimmender, Deutschlands. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 47.)

Ausstellungs-Praktiken, neue. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVII, 17.)

Csizik, J. Die Ausstellungen von Brüssel und München. (In magyar. Sprache. — Müvészi Ipar, 5.)

Erhaltung alter Denkmäler u. Baureste. (Centr.-blatt der Bauverwaltung, 46.)

Expositions, les, des beaux-arts en 1889. (Chron. des Arts, 2.)

Kataloge, russische. illustrirte. (Kunstchronik, 18.)

Koopmann, W. Kunst und Handwerk in Japan. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 5.)

M., G. Von den Kunstausstellungen. (Gegenwart, 50. 52.)

Neumann, W. Die Erhaltung unserer Denkmäler. (Balt. Monatsschrift, XXXV, 5.)

Organisation, die, zur Förderung des Gewerbewesens in Baden. (Bad. Gewerbe-Ztg., 1. 2.)

Rapport général sur la situation du commerce et de l'industrie de l'arrondissement de Verviers, pendant l'année 1887, publié par la Chambre de commerce de Verviers. 8⁰, 82 p. Verviers, impr. J. P. Massin. fr. 2. 30.

Renaissance, deutsche. Red.: A. Scheffers. 220—223. (Schluss-) Lfg. f⁰. Leipzig 1888, Seemann. à M. 2. 40.

Schuermans, H. Museographie über das Jahr 1887. I. Schweiz. Westdeutschland, Holland. Redigirt von Dr. F. Hettner. II. Découvertes d'antiquités en Belgique. (Westdeutsche Zeitschr., Heft 3.)

Thiébault-Sisson. Les artistes russes à Paris. (La Nouvelle Revue, 15 déc.)

Wettbewerbung, die bevorstehende, f. Entwürfe zu einem Nationaldenkmal Kaiser Wilhelms I. (Deutsche Bau-Ztg., 99. 100.)

Wyzewa, T. Le mouvement des arts en Allemagne. (Gaz. des B.-Arts, 1 février.)

Angers.
— **Giffard,** A. Projet d'installer dans la ville un musée de l'industrie angevine ou musée du travail (et école professionelle.) Avec rapports approbatifs à l'appui. 8⁰, 51 p. Angers, Lachèse et Dolbeau.

Athen.
— Musées, les, d'Athènes. (Chron. des Arts, 1.)

Barcelona.
— **Bück,** J. v. Glas- u. Thonwaaren auf d. Weltausstellung in Barcelona. (Sprechsaal, XXII, 3.)

— Exposición universal de Barcelona 1888. Sección alemana. Berlin, Bertinelli. 8⁰, 202 p.

— **Valero de Tornos,** J. Guía ilustrada de la Exposición universal de Barcelona en 1888. 8⁰, 168 p. Barcelona, G. de Gran y Comp. 4 y 4. 50.

Berlin.
— Ausstellung, die, der Schülerarbeiten d. Kunstgewerbe- und K. Kunstschule. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 44.)

— **Bode,** W. La Renaissance au Musée de Berlin. (Gaz. des B.-Arts, 1 février.)

— **Falke,** O. v. Vierundzwanzigste Sonderausstellung im k. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. (Kunstgewerbeblatt, 4.)

— Kunstausstellung, die 60. akademische in Berlin. (Christl. Kunstblatt, 2.)

— Kunstgewerbe-Museum, vom, zu Berlin. (D. Bau-Ztg., 83.)

— **M.,** G. Aus Schulte's Kunstsalon. (Gegenwart, 6.)

— **Malkowsky.** Berliner Kunstzustände. (Gegenwart, 52.)

— Sonder-Ausstellung [von Neuerwerbungen] im Kunstgewerbe-Museum. (Corresp.-Bl. zum D. Maler-Journ., 46.)

Bologna.
— Ausstellung, die allgemeine, in Bologna. (Centralblatt f. Glas-Ind. u. Keramik, 102.)

Brescia.
— **Frizzoni,** G. La pinacoteca comunale Martinengo in Brescia. (Arch. stor. dell' arte, II, 1.)

Brünn.
— Die Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung in Brünn. (Wochenschr. des n.-ö. Gew.-Vereins, L. 1.)

— **Riegl,** A. Das Kunstgewerbe auf d. Kaiser-Jubiläums-Ausstellung zu Brünn. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., III, 12.)

— **Trapp,** M. Brünns kirchliche Kunstdenkmale. (Aus: „Mähr.-schles. Corresp.“). gr. 8⁰, IV, 189 S. Brünn, Winiker. M. 2. 40.

Brüssel.
— **Beissel,** S. Von der kunsthistorischen Ausstellung des Jahres 1888 zu Brüssel. (Stimmen aus Maria-Laach, 1.)

Brüssel.
— **Darcel,** A. L'Exposition rétrospective d'Art industriel à Bruxelles. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

— **Grunt,** R. Die retrospective Ausstellung in Brüssel. (Kunstgewerbeblatt, 3.)

— **Mancino,** L. Le musée royal de peinture et sculpture de Belgique. (L'Art, 1 févr.)

— **Schnütgen.** Die retrospective Ausstellung in Brüssel. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 6.)

Budapest.
— **Sonnenfeld.** Die reorganisierte ungarische Landesbildergalerie. (Ungar. Revue, Januar.)

Caen.
— Musée, le, de Caen. (Chron. des Arts, 8.)

Châlons-sur-Marne.
— Catalogue du musée de ville de Châlons-sur-Marne. 8⁰, 158 p. et pl. Châlons-sur-Marne, Le Roy.

Dresden.
— Ausstellung, die, gewerblicher Schulen des Königreichs Sachsen zu Dresden. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 9.)

— **L.,** H. A. Sächsischer Kunstverein in Dresden. (Kunstchronik, 11.)

— **Steche,** R. Ausstellung im k. Kupferstichkabinet zu Dresden. (Allg. Ztg., Beil. 29.)

Düsseldorf.
— Ausstellung, die, Düsseldorfer Künstler in der Kunsthalle zu Düsseldorf. (Die Kunst f. Alle, 8.)

Florenz.
— **Rossi,** U. La collezzione Carrand nel museo nazionale di Firenze. (Archivio storico dell' arte, II, 1.)

Frankfurt a. M.
— **Luthmer.** Rothschild-Museum. (Univers., 5.)

Glasgow.
— Töpferwaaren auf der Ausstellung zu Glasgow 1888. (Sprechsaal, 42.)

Haag.
— Catalogue, officielle, der nationale tentoonstellung van oude en nieuwe kunstnijverheid in den Koekamp te 'sGravenhage 1888. 8⁰, 112 en 41 met 7 pltn. 'sHage, W. J. Hoogstraaten. geb. fl. 2. 40.; suppl. (31 p.) fl. —. 10.

Hamburg.
— **Lichtwark,** A. Die Erwerbung d. Sammlung Wesselhoeft in Hamburg für die Kunsthalle (Die Kunst f. Alle, 7.)

Karlsruhe.
— **J.,** H. Kunstverein in Karlsruhe. (Kunstchronik, 14.)

Kassel.
— **S.** Der neue Katalog der Kasseler Galerie. (Kunstchronik, 13.)

Köln.
— Keramische Sonderausstellung in Köln. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Mus., 10.)

Kopenhagen.
— **Ebhart,** B. Das Kunstgewerbe auf der nordischen Ausstellung zu Kopenhagen 1888. (D. Bau-Ztg., 12.)

— Hauptgebäude, über das, der nordischen Ausstellung zu Kopenhagen 1888. (Deutsche Bau-Ztg., 2, 11—13.)

— Jubiläums-Ausstellung, von der. (Bau- und Kunstgewerbe-Ztg. f. d. D. Reich, 5.)

— Kunstgewerbe, das, auf der nordischen Ausstellung zu Kopenhagen 1888. (Deutsche Bau-Ztg., 2, 11—13.)

Liverpool.
— **Rimbault Dibdin,** E. The Liverpool corpo-

ration collection: the walker art gallery. (The Magaz. of Art, Dec., Jan.)

London.

— **Monkhouse.** The Royal Society of Painters in Watercolours. (The Academy, 867.)

— Nouvelles de Londres. (Chron. des Arts, 6.)

— **Phillips**, C. Exposition des tableaux et reliques de la maison royale des Stuart à la New Gallery de Londres. (Chron. des Arts, 3.)

— — The South Kensington Museum. (The Academy, 866.)

— Society, the, of Painters in Water Colours. (The Athenæum, 3189.)

Lüttich.

— **Dognée.** Liège. Origines, histoire, monuments etc. 4⁰, 156 p., frontispice et nombreus. photograv., Bruxelles. Labègue & Co. fr. 3. 50.

Mailand.

— **Frizzoni**, G. Neuer Zuwachs zum Museo Poldi-Pezzoli in Mailand. (Kunstchr., XXIV, 2.)

— — Nouvelles acquisitions de la galerie Brera à Milan. (Chron.. des Arts, 4.)

München.

— **B.**, E. Die Zukunft des Münchener Kunstvereins. (Kunstchronik, 12.)

— Baden, das Grossherzogthum, auf d. deutschnationalen Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. (Bad. Gew.-Ztg., 44 ff.)

— **Harris**, A. The development of modern industrial art in Germany. The Munich exhibition. (Art Journal, Februar.)

— **Helferich**, H. Die Schack'sche Galerie. (Kunstchronik, 16.)

— Kunstgewerbe-Ausstellung, über die. (Neues schweiz. Gewerbebl., 44. 45.)

— **Lübke.** Neueste Kunst. Betrachtungen auf d. Münchener Jubiläums-Ausstellung. (Westermann's Monatshefte, Januar.)

— **Macht**, H. Von der Münchener Ausstellung. [Allgemeines. — Die Zimmer. — Die Oefen.] (Blätter f. Kunstgewerbe, XVII, 12.)

— **Melani**, A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 1.)

— **Pabst**, A. Die deutsch-nationale Kunstgew.-Ausstellung. (Kunstgew.-Bl., 2.)

New-York.

— Collection James H. Stebbins de New-York. (Chron. des Arts, 9.)

— **Hann**, P. Das neue Museumsgebäude in New-York. (Die Kunst f. Alle, 9.)

Paris.

— **B.**, E. Les collections de M. Spitzer. (Chron. des Arts, 2.)

— Bibliothèque, la, de l'Union Centrale des arts décoratifs. (Chron. des Arts, 4.)

— **Bonnaffé**, E. Le Musée Spitzer. (Courr. de l'Art, 3.)

— Catalogue illustrée de l'Exposition internationale de blanc et noir (1888, 3e année). 8⁰, 138 p. avec grav. Paris, Bernard et Comp. fr. 3. 50.

— **Cougny**, G. Promenades au Musée du Louvre: Les Dessins, la Sculpture. 16⁰, 80 p. avec grav. Paris, Libr. de l'art. fr. —. 75.

— Courrier, le, du Champ de Mars, journal des exposants à l'Exposition universelle de 1889. Ire année, N⁰ 1, 1er oct. 1888. 4⁰, à 3 col., 4 p. Paris, impr. Dupont. Un Num. fr. —. 30.

— Collection de M. D. . . (Chron. des Arts, 8.)

— Collection Dobbé. (Chron. des Arts, 8.)

— **Dumont**, E. Exposition de Blanc et Noir au Pavillon de la Ville de Paris. (Courrier de l'Art, 42.)

Paris.

— **Eudel**, P. L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1887—88. 8e année. 12⁰. Charpentier. fr. 5. —.

— **G.**, L. Au musée du Louvre. (Chron. des Arts, 6.)

— **Gabillot**, C. Les Collections historiques de la Ville de Paris à l'Hôtel Carnavalet. (Courr. de l'Art, 3 ff.)

— Gazette, la, du Champ de Mars, journal des exposants à l'Exposition universelle de 1889. Ire année, N⁰ 1, 1er oct. 1888. 4⁰, à 3 col., 4 p. Paris, impr. P. Dupont. Un Num. fr. —. 30.

— **L.**, J. Pariser Eindrücke. (Kunstchron., 11.)

— **Leroi**, P. La onzième exposition de la société d'aquarellistes français et la première expos. de peintres-graveurs. (L'Art, 15 févr.)

— **Maquet**, A. Paris sous Louis XIV. Monuments et vues. Texte par Aug. Maquet. 4⁰, IV, 350 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, Garnier frères.

— Mervielles, les, de l'Exposition de 1889. Edit. illustr. Livr. 1 à 3. 4⁰, p. 1 à 24. Sceaux, impr. Charaire et fils.

— Moniteur, le, du Champ de Mars, journal des exposants à l'Exposition universelle de 1889. Ire année, N⁰ 1, 1er oct. 1888. 4⁰, à 3 col., 4 p. Paris, impr. P. Dupont. Un num. fr. —. 30.

— Musée, la, Carnavalet. (Chron. des Arts, 7.)

— Peintres-graveurs, les. (Le Livre, 10 févr.)

— Revue, la, du Champ de Mars, journal des exposants à l'Exposition universelle de 1889. Ire année, N⁰ 1, 1er oct. 1888. 4⁰, à 3 col., 4 p. Paris, impr. P. Dupont. Un Num. fr. —. 30.

— Section, la, des Beaux-Arts à l'Exposition universelle. (Chron. des Arts, 39.)

— Ventes Marcelin. (Chron. des arts, 39.)

Pilsen.

— Gewerbemuseum, städtisches, in Pilsen. (Mittheil. des k. k. österr. Mus., N. F., IV, 1.)

Reichenberg.

— Ausstellung, zum Schlusse der, weiblicher Handarbeiten im Nordböhm. Gewerbe-Museum. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus., 10.)

— Gewerbemuseum, nordböhmisches, in Reichenberg. (Mitth. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 1. — Handels-Mus., 31.)

— Thätigkeitsbericht des Curatoriums d. Nordböhm. Gewerbemuseums in Reichenberg. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Mus., 12.)

Reims.

— Catalogue de l'exposition de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie de la Société des amis des arts de Reims pour 1888. 16⁰, 172 p. Reims, impr. Justinart. fr. 1.—.

Rom.

— Künstlerverein, der deutsche, in Rom. (Die Kunst f. Alle, 8.)

— Kunstgewerbeausstellung in Rom. (Kunstgewerbebl., V, 4.)

— Musée national des Antiquités, à Rome. (Courr. de l'Art, 7.)

— **S.**, J. B. Esposizioni di belle arti in Roma. (Arch. stor. dell' arte, II, 2.)

Rouen.

— Catalogue de la trente et unième exposition municipale de beaux-arts ouverte au musée de Rouen le 1er octobre 1888. 12⁰, 121 p. Rouen, impr. Lecerf.

Saint-Étienne.

— Handels- u. Gewerbe-Museum in St.-Étienne. (Handels-Museum, 48.)

S t r a s s b u r g.
— **Baumgarten**, F. Das Kunstarchäologische Museum der Strassburger Universität. (Berl. philolog. Wochenschr., IX, 1.)

T o u r s.
— **Palustre**, L. Mélanges d'art et d'archéologie. Objets exposés à Tours en 1887. 4⁰. Tours, A. Picard. fr. 25. —.

W i e n.
— Ausstellung, die internationale, von Amateurphotographien [im Oesterreich. Museum]. (Die Presse, 289.)

— **Falke**, J. Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener-Ztg., 283 ff.)

— — Neue Ausstellungen im Oesterr. Museum. (Wiener-Ztg., 31. 32.)

— **Folnesics**. Zwei Ausstellungen im Oesterr. Museum. (Allg. Kunstchronik, 3.)

— **Fr**. Ausstellung der numismatischen Gesellschaft in Wien. (Kunstchronik, 14.)

— — Ausstellung von Kupferstichen und Radirungen im Oesterr. Museum. (Kunstchr., 13.)

W i e n.
— Gefahren für den Stephansdom in Wien. (Kunstchronik, 15.)

— **Ilg**, A. Die Sammlung des Fürsten Czartoryski in Weinhaus. (Monatsbl. des Alterth.-Vereins in Wien, V, 12.)

— Kaiser Franz Joseph-Ausstellung der Wiener Numismat. Gesellschaft. (Allg. Kunstchr., 50.)

— Künstlerhause, aus dem Wiener. (Kunstchronik, 11.)

— Kunstgewerbe, das, auf der Wiener Jubiläums-Gewerbe-Ausstellung. (Deutsche Kunstgewerbe-Ztg., 2.)

— **Schenzel**, F. X. Die Corporativ-Ausstellung der Tapezierer Wiens auf der Jubiläums-Gewerbeausstellung 1888. (Ausst.-Ztg., 33.)

— Special-Ausstellung im k. k. Handels-Museum. (Handels-Museum, 46.)

— **Volkmer**, O. Die graphischen Künste auf der Wien. Jubiläums-Gewerbeausstellung. (Chron. f. vervielf. Kunst, 8.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. März bis 15. Juni 1889.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Aehnlichkeit, die, von Bildnissen. (Der Kunstwart, II, 11.)

Bauer. Grossherzogl. Gewerbeschule zu Eisenach. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, IV, 2.)

Blencke, F. Die Trennung des Schönen vom Angenehmen in Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Zugleich eine Vertheidigung Kant's gegen den Vorwurf, dass er lediglich Form-Aesthetiker im heutigen Sinne sei. gr. 8°, 57 S. Leipzig, Fock. M. 1. 20.

Bölsche, W. Eduard von Hartmann's Philosophie des Schönen. (Krit. Jahrbuch, hrsg. von J. Hartmann, I, 1.)

Bötticher, G. Ein Wort zur Stilfrage. (Kunstgewerbebl., 5.)

Boodstein. Das neuzeitliche Handwerk und die Handwerkerschulen. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterricht, IV, 1.)

Bormann, W. Allerlei Aesthetisches über Natur und Kunst. (Allg. Ztg., Beil. 312 u. 333.)

Borrelli, P. Il simbolismo e l'arte. (In Cronaca rossa di letter. scienza ed arte Nr. 16.) Milano 1888.

Borzelli, A. Ricordi d'arte. 16°. Casalbordino. Tip. N. De Arcangelis. 1888.

Bouffier, H. Kunsttechnik für Dilettanten. 14 verschiedene, leicht ausführbare Manieren. Mit 30 Illustr. 8°, 42 S. Wiesbaden, Bossong's Verlag. M. —. 80.

Brauns. Die Malerei und Bildnerei der Japaner. (Unsere Zeit, 3.)

Brugsch-Pascha, H. Die altägyptische Kunst und ihre kulturhistorische Bedeutung. Vortrag. (Internat. Kunstausstellungs-Ztg., II, 8. — Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich, 8.)

Cohen, H. Kant's Begründung der Aesthetik. gr. 8°, XII. 433 S. Berlin, Dümmler's Verlag. M. 9. —.

David-Sauvageot, A. Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art. Ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques. 8°, 408 S. Paris, Levy. fr. 3. 50. (Bibliothèque contemporaine.)

Delattre, A. L. Les lampes du musée de Saint-Louis de Carthage. (Revue de l'art chrétien, N. S., VII, 2.)

Dietrich, F. Anweisung zur Oelmalerei und Anleitung zur Aquarell-, Fresco-, Miniatur- u. Holzmalerei, einschliessl. d. Spritzarbeiten etc. 13. verb. Aufl. 8°, VIII, 188 S. Quedlinburg, Ernst. M. 2. —.

Duboc, J. Studien zur Aesthetik. (Mag. f. d. Litteratur des In- u. Auslandes, 10.)

Eisenhart, A. Vasen u. ihre Verzierung. (Vom Fels z. Meer, 9.)

Element, das confessionelle, in der Kunstforschung. (Allg. ev.-luth. Kirchen-Ztg., 17. 18.)

Fachschule, die keramische, für Ofen- u. Thonwaaren-Fabrication zu Hildesheim. (Sprechsaal, 8.)

Falke, J. Aus dem weiten Reiche der Kunst. Auserwählte Aufsätze. 2. Aufl. gr. 8°, III, 387 S. Berlin, Allg. Verein f. D. Litteratur. M. 6. —.

— Was ist Rococo? (Vom Fels z. Meer, 8.)

Garcia, P. de A. La educación estética y la enseñanza artistica en las escuelas. 1888. 4°, 194 p. Madrid, Hernando y Comp.

Gesetzgebung, zur gewerblichen. (Schweizer. Gewerbebl., 16.)

Götz, W. Die Summe der grundlegenden Massnahmen gewerbl. Erziehung. (Schweiz. Gewerbebl., 5.)

Gout, P. Le bibelot et les antiquités. (Encyclopédie d'arch., IVe sér., 16.)

Grunow. Wohin geht das deutsche Kunstgewerbe? (Wieck's Gew.-Ztg., 8.)

Guericke, H. Die Kunstgeschichte auf dem Gymnasium. 23 S. (Gymnasial-Programm, Memel, 1888.)

Handarbeitsunterricht, der, als Vorschule f. die gewerbliche u. kunstgewerbliche Ausbildung. (Gewerbebl. aus Württemberg, 5.)

Handwerk u. Kleingewerbe, über das. (Schweiz. Gewerbebl., 18.)

Hausrath, A. Realismus oder Pessimismus? Laienbetrachtungen im Münchener Glaspalaste. (Deutsche Rundschau, XV, 6.)

Hoffmann, F. Der Sinn für Naturschönheiten in alter und neuer Zeit. (Sammlung gemeinverständl. wissensch. Vorträge, herausg. von R. Virchow und F. Holtzendorff. Neue Folge. 69. Hft.) gr. 8°, 62 S. Hamburg, Verl.-Anst. M. 1. —.

Hoffmann, R. Lessing, Kunstgesetz und die Odysseebilder Preller's. gr. 4°, 32 S. Leipzig, Fock. M. 1. —.

Jansen, K. Deutsche Schlachtendenkmäler. Wie sie sind und wie sie sein sollten. Voran ein

Brief Moltke's. 68 S. (Deutsche Zeit- u. Streitfragen, Neue Folge, 50. u. 51. Hft. gr. 8⁰. Hamburg, Verlagsanstalt. M. —. 75.

Keller, J. Das Industrie-Lehrlingswesen. (Wieck's Gew.-Ztg., 7.)

Kirchbach, W. Was ist Hellmalerei? (Der Kunstwart, II, 12.)

Kunst, Kunstfreunde und Kunstsammlungen. (Wieck's Gew.-Ztg., 13.)

Kunsterkenntniss, über. (Der Kunstwart, II, 11.)

Mielke, R. Noch ein Wort z. Stilfrage. (Kunstgewerbebl., 9.)

— Religion und Kunst. (Archiv f. kirchl. Baukunst u. Kirchenschmuck, XII.)

Pacioli, Fra Luca. Divina proportione: Die Lehre vom goldenen Schnitt. Nach der venezianischen Ausg. vom Jahre 1509 neu hrsg., übers. u. erläutert von C. Winterberg. V, 367 S. mit Illustr. M. 6. —. (Quellenschriften f. Kunstgeschichte u. Kunsttechnik d. Mittelalters u. der Neuzeit, begründet von R. Eitelberger v. Edelberg, fortges. von A. Ilg. Neue Folge. 2. Bd. gr. 8⁰. Wien, Graeser.)

Realismus in der Malerei. (Der Kunstwart, II, 16.)

Schulwesen, das gewerbliche, Preussens im Hause der Abgeordneten. (Zeitschr. f. gew. Unterricht, 12.)

Schumann, P. In Sachen: „Rococo". (Der Kunstwart, 10.)

Sitte, C. Die Ausstellung gewerblicher Schulen des Königreichs Sachsen im Jahre 1888. (Supplement zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen, VII, 1. 2.)

— Die Ornamentik des Islam. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, XV, 3.)

Steiner, R. Goethe als Vater einer neuen Aesthetik. Vortrag 1887. (Deut. Worte, IX, 4.)

S(tephen), P. L'art japonais. (La fédération artist., 12, 16—18.)

Sterck. Eerlijkheid in de Kunst. Gothiek of renaissance door jemand die ze van nabij kent. 8⁰, 64 S. Amsterdam, Scheltema & Holkema (K. Groesbeck). fl. —. 65.

Stöckl, A. Lehrbuch der Aesthetik. 3., neubearb. Aufl. gr. 8⁰, XII, 353 S. Mainz, Kirchheim. M. 4. —.

T., E. Questions d'enseignement des arts. (Courrier de l'Art, 15.)

Taren, P. Bildnissmaler und Publicum. (Die Gegenwart, 12.)

Thom, H. Realismus!? Zeitgemässe Betrachtung. 12⁰, 30 S. Leipzig, Bouman. M. —. 60.

Thür, die, und ihr Schmuck. (Wieck's Gew.-Ztg., 14.)

Unterricht, kunstgewerblicher, in Frankreich. (Wieck's Gew.-Ztg., 10; n. Schönhof.)

Vimont, E. Une école des arts et métiers dans les montagnes de la Margeride en 1772. Bosc d'Antic. 8⁰, 14 p. Clermont-Ferrand, impr. Mont-Louis.

Weitmann, F. Die Fortbildungsschule im Dienste des Kunstgewerbes. (Gewerbebl. a. Württemberg, 6.)

Wereschtschagin, W. Der Realismus. (Fleischer's Deutsche Revue, XIV, 3.)

Wilda, E. Zur Frage des Lehrwerkstättenunterrichtes an Staatsgewerbeschulen. (Suppl. z. Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, VII, 112.)

Wille, B. Das Zeichnen in den preussischen Volksschulen. (Der Kunstwart, II, 15.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Alterthümer, die, unserer heidnischen Vorzeit. Nach den in öffentl. u. Privatsammlgn. befindl. Originalien zusammengestell u. hrsg. v. dem römisch-germ. Centralmuseum in Mainz durch dessen Dir. L. Lindenschmit. 4. Bd. 5. Hft. gr. 4⁰. (11 S. m. 6 Steintaf.) Mainz, v. Zabern. M. 4. —.

Assmann, E. Für Kenntniss der antiken Schiffe. (Jahrb. des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, IV, 2.)

Baer & Co. Antiquar. Katalog N⁰. 237: Archäologie. 489 Nos. Frankfurt a. M.

Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge. Nr. 9. Leipzig, Seemann. M. 2. —. Inhalt: 9. Der Mitralis d. Sicardus nach seiner Bedeutung f. die Ikonographie d. Mittelalters v. Paul Gerh. Ficker. VII, 78 S.

Benndorf, O. Wiener Vorlegeblätter f. archäol. Uebungen. 1888. Mit Unterstützung d. k. k. Ministeriums f. Cultus u. Unterricht hrsg. f⁰., 12 photolith. Taf. m. 1 Bl. Text. Wien, Hölder. M. 12. —.

Benndorf, O. u. G. **Niemann.** Das Heroon v. Gjölbaschi-Trysa. [Aus: „Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. österr. Kaiserhauses".] gr. 4⁰. (1 Abth. 160 S. m. 144 Abbildgn. u. e. Atlas v. 34 Kpfrtaf.) Wien, Holzhausen. M. 120. —.

Bertrand, A. Archéologie celtique et gauloise. Mémoires et documents relatifs aux premiers temps de notre histoire nationale. Deuxième édition revue et augmentée, illustrée de dessins, de planches hors texte et de cartes en couleur. etc. 8⁰. XXXII, 464 S. Paris, Leroux. fr. 10. —.

Bie, O. Ringkampf des Pan und Eros. (Jahrb. des kais. deutschen archäol. Instituts, IV, 2.)

Bluemner, H. Scenen des Handwerkes. Mittheilungen d. k. deutschen archäol. Instituts, Athen. Abth., XIV, 2.)

Bock, F. Palmyra. Eine archäologische Wanderung. (Unsere Zeit, 5.)

Brizio, E. Gli studi sul Laocoonte. (Nuova Antologia, 9 u. 10.)

Brueckner, A. Porosskulpturen auf der Akropolis. I. Der Typhongiebel. (Mittheilungen d. k. d. archäolog. Instituts, Athen. Abth., XIV, 1.)

Brunn, H. Geschichte der griechischen Künstler. 2. Aufl. 9.—20. (Schluss-)Lfg. Lex.-8⁰. (1. Bd. VIII u. S. 385—432 u. 2. Bd. VII, 536 S.) Stuttgart, Ebner & Seubert à M. 1. —.

Bucher, B. Die alten Zunft- und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau. Nach Balth. Behem's Codex picturatus in der k. k. jagellonischen Bibliothek. Mit 27 Taf. in Lichtdr. Wien, C. Gerold's Sohn. f⁰. XXXVI, 112 S. fl. 10. —.

Cantarelli, L. Osservationi sulle scene storiche rappresentate nei due bassirilievi marmorei del Foro romano. (Bull. della comm. archeologica comunale di Roma, XVII, 3.)

Coceva, G. L'iconografia di Beatrice d'Este. (Archivio stor. dell' arte, II, 5—6.)

Conze, A. Zur sogenannten Venus Genetrix. (Mittheilungen des k. deutschen archäol. Instituts, Athen. Abth., XIV., 2.)

D., S. Die Wandlungen in der Darstellung des Todes in der bildenden Kunst. (Archiv f. kirchl. Baukunst u. Kirchenschmuck, XII.)

Denkmäler, antike, hrsg. vom kaiserl. deutschen archäologischen Institut. 1. Bd. 3. Hft. [1888]. gr. f⁰. (S. 13—23 m. eingedr. Fig. u. 12 Taf.) Berlin, G. Reimer. à M. 40. —.

Doerpfeld, W. Zum choregischen Monumente des Nikias. (Mittheilungen des k. deutschen archäol. Instituts, Athen. Abth., XIV, 1.)

Flacho, C. Ausgrabungen im Jahre 1888. (Zeitschrift des histor. Vereines für Schwaben und Neuburg, 15. Jhg.)

Fougères, G. Fouilles de Délos. (Bullet. de corresp. hellénique, mars.)

Fouilles et découvertes. (Courrier de l'Art, 14.)

Frothingham, J. L. Early Bronzes recently discovered on Mount Ida in Krete. (American journal of archæol., IV, 4.)

Gardner, P. Hector and Andromache on a red-figured vase. (Journal of Hellenic Studies, IX. 1. April 1888.)

Gatti, G. L'Ara marmorea del Vicus Aesculeti. (Bull. della comm. arch. com. di Roma, XVII, 2.)

Geschichte, zur, des Barock u. Rokoko. (Kunstchronik, 31.)

Gruyer. Appollon et Marsyas au Musée du Louvre. (La Nouvelle Revue, 1 avril.)

H.—r., H. Litteratur, neue, über die Kunstdenkmäler der Abruzzen. (Kunstchronik, 25.)

Habel, P. Zur bildlichen Darstellung des Sonnengottes in der römischen Kaiserzeit. (Wochenschrift für klass. Philologie, 10.)

Hauser, F. „Narcisso", Bronzestatuette in Neapel. (Jahrb. des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, IV, 2.)

Hirschfeld, G. Preussen und die Antike. (Nord u. Süd, März.)

Hoffmann, O. A. Herm-Apollo Stroganoff. Ein Beispiel v. Personal-Verschmelzung aus dem Gebiete d. antiken Kunsthandwerks. gr. 8⁰. 40 S. Marburg, Elwert's Verl. M. 1. 20.

Hülsen, C. Antichità di Monte Citorio. (Mittheilungen d. k. deutschen archäol. Instituts, Römische Abth., IV, 1.)

Humann, G. Die deutsche Kunst zur Zeit der sächsischen Kaiser. (Archiv f. kirchl. Baukunst u. Kirchenschmuck, XII.)

Klemm. Der Fisch als Sinnbild Christi. (Christliches Kunstblatt, XXXI, 5.)

Koch. Antiquar. Katalag. Nr. 53. Dissert. philol. histor. archæol. 3824 Nos. Königsberg.

Kuzsinski, V. Eine Medea-Gruppe aus Aquincum. (Ungarische Revue, IX, 3.)

Lager, das römische, in Bonn. Mit 2 Plänen. Festschrift zu Winckelmann's Geburtstage am 9. Dez. 1888, hrsg. v. Vorstande d. Vereins v. Alterthumsfreunden i. Rheinlande. gr. 4⁰. XVII, 43 S. m. 2 Karten. Bonn 1888, Marcus in Comm. M. 5. —.

Lanciani, R. e A. **Castellani.** Delle scoperte avvenute nei disterri del nuovo palazzo di Giustizia. (Bull. della comm. archeologica comunale di Roma, XVII, 5.)

Lauchert, F. Geschichte des Physiologus. Mit 2 Textbeil. gr. 8⁰. XIII, 312 S. Strassburg, Trübner. M. 7. —.

Lechat, H. Deux sarcophages du Musée de Constantinople. (Bull. de corresp. hellén., avril.)

— Hermès et les Charites. (Bullet. de corresp. hellénique, mai.)

Lechner's Mittheilungen aus dem Gebiete der Literatur und Kunst, der Photographie und Kartographie. Red.: E. Wähner. 1. Jahrg. Mai 1889 bis April 1890. 12 Nrn. (B.) gr. 8⁰. Wien, Lechner's Sort. M. 2. —.

Lenoir, P. Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. 8⁰. X, 769 p. Paris, Quantin. M. 10. —

Lindenschmit, L. Handbuch der deutschen Alterthumskunde. Uebersicht der Denkmale u. Gräberfunde frühgeschichtl. u. vorgeschichtl. Zeit. [In 3 Thln.] 1. Thl. Die Alterthümer der meroving. Zeit. Mit zahlreich. eingedr. Holzst. 3. Lfg. gr. 8⁰. (S. 457—514). Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 6. —.

Lipp, W. Das Gräberfeld von Fenék. 1. (Ungarische Revue, IX, 2 u. 3.)

Lorck, C. B. Die deutschen Männer der Wissenschaft in Athen u. Pergamon. (Wissenschaftl. Beilage der Leipziger Ztg., 60.)

Lützow, C. Die französische Kunst vor hundert Jahren. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

Marx, F. Der Stier von Tiryns. (Jahrbuch des kaiserl. deutschen archäol. Instituts, IV, 2.)

Maspero, G. Aegyptische Kunstgeschichte. Deutsche Ausgabe v. G. Steindorff. Mit 316 Abbildungen im Text. gr. 8⁰. IX, 335 S. Leipzig, Engelmann. M. 9. —.

Mau, A. Scavi di Pompei. (Mittheilgn. des k. deutschen archäologischen Instituts. Römische Abth., IV, 1.)

Mehlis, C. Archäologisches aus der Pfalz. (Berliner philol. Wochenschr., 10.)

Michaelis, A. Das sogenannte Dreifusskapitell von Eleusis. (Mittheilungen des k. deutschen archäol. Instituts, Athen. Abth., XIV, 1.)

Montelius. Civilisation of Sweden in heathen times. Translated by F. W. Hood. 8⁰. London, Macmillan 1888.

Müntz, E. Lavori e pubblicationi sulla storia dell' arte italiana. (Archivio storico italiano, III, 1.)

Ohlrich, H. Die Florentiner Niobegruppe. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Gruppe. Inauguraldiss. Jena. 61 S.

Otto, H. Wie ich ein Archäologe wurde. (Aus „Mittheilgn. d. Vereins f. die Geschichte Berlins.") 8⁰. 24 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. —. 50.

Paris, P. Statue archaïque de Délos. (Bullet. de corresp. hellénique, mars.)

Petersen, E. Hera von Alkamenes. (Mittheilgn. des k. deutschen archäol. Instituts, Römische Abth., VI, 1.)

Pomtow, H. Ein arkadisches Weihgeschenk zu Delphi. (Mittheilgn. des k. deutschen archäol. Instituts, Athen. Abth., XIV, 1.)

Protokolle der Generalversammlung d. Gesammtvereins d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine zu Posen. (Aus: „Korrespondenzbl. d. Gesammtvereins der deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine".) 8⁰. 91 S. Berlin 1888. Mittler & Sohn. M. —. 50.

Puchstein. Zur pergamenischen Gigantomachie. (Sitzungsberichte d. kgl. preuss. Akademie d. Wiss. zu Berlin, Heft 20—21.)

Ramsay, W. M. Syro-Cappadocian monuments in Asia Minor. (Mittheilungen d. k. deutschen archäolog. Institus, Athen. Abth., XIV, 2.)

Re, C. Sulle nuove scorperte del palazzo Senatorio. (Bull. della comm. archeologica comunale di Roma, XVII, 5.)

Rechnungsurkunden, die, über das Bild der Parthenos. (Berliner philol. Wochenschr., 16.

Reinach, S. Antiquités découvertes au théâtre de Délos. (Bullet. de corresp. hellénique, mai.)

— The socalled Asiatic terra-cotta groups. (Classical Review, II, 5—6.)

Richter, O. Die Augustusbauten auf dem Forum Romanum. (Jahrb. des k. deutschen archäol. Instituts, IV, 2.)

Riese, A. Neue Funde. Heddernheimer u. a. Funde in der Häberlin'schen Sammlung. (Kor-

respondenzbl. d. Westd. Zeitschr. f. Geschichte u. Kunst, VIII, 3.)

Ritz, R. Fundbericht aus dem Wallis. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., 2.)

Rossi, G. B. Statua del buon Pastore. (Bull. della comm. archeologica comunale di Roma, XVII, 4.)

Rotta, P. Una gita archæologica in Isvizzera. (Lega Lombarda, Nr. 32. Dicembre 1888.)

Sauer, B. Pausanias und der Westgiebel von Olympia. (Jahrb. des k. deutschen archäolog. Instituts, IV, 2.)

Schalch, F. Römische Alterthümer im Canton Schaffhausen. (Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, XXII, 2.)

Smith, C. Two vase-pictures of sacrifices. (Journal of Hellenic Studies IX, 1. April 1888.)

Studniczka, F. Zur Westgiebelgruppe des Olympischen Zeustempels. (Jahrb. d. kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, IV, 2.)

Swoboda, H. Ein Weltbild unserer kirchlichen Kunst, gezeichnet in der Vaticanischen Ausstellung. Mit 6 Kunstbeil. 8⁰. 48 S. Paderborn, F. Schöningh. M. 1. 80.

Tolstoi, J. und N. **Kondakow.** Russische Alterthümer in Kunstdenkmälern. Lief. 1: Die klassischen Alterthümer in Südrussland. 4⁰ Mit 145 Textillustr. St. Petersburg. (Russisch.)

Torma-Broos, S. Ueber Thrako-Daciens symbolisirte Thonperlen, Sonnenräder und Gesichtsurnen. (Correspondenzbl. d. deutschen Gesellschaft f. Anthropologie, XX, 4.)

Treu, G. Standbilder der Ilias und Odyssee zu Athen. (Mittheilgn. d. k. deutschen archäol. Instituts, Athen. Abth., XIV, 2.)

Trustees of the Museum of fine arts (in Boston). Thirteenth annual report for the year ending Dec. 31, 1889. 8⁰ 50 S. Boston, Mudge & son printers.

Venturi, A. Il gruppo del Laocoonte e Raffaello. (Archivio storico dell' arte, II, 3—4.)

Vertheilung, die, der Göttergestalten am Friese des Altars von Pergamon. (Berliner philol. Wochenschr., 21.)

Visconti, C. L. Una testa di Augusto. (Bull. della comm. archeol. com. di Roma, XVII, 4.)

Weizsäcker, P. Zum Herakles Epitrapezios. (Jahrb. des kaiserl. deutschen archäolog. Instituts, IV, 2.)

Wenrich, W. Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit. (Archiv d. Vereins für siebenbürg. Landeskunde, N. F., XXII, 1.)

Wernicke, E. Die bildliche Darstellung des apostolischen Glaubensbekenntnisses in der deutschen Kunst des Mittelalters. II. (Christliches Kunstblatt, XXXI, 3.)

Wieseler, F. Archäologische Beiträge. 2. Abth. (Aus: „Abhandlgn. d. k. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen.") gr. 4⁰. Göttingen, Dieterich's Verl. M. 3. 60.

Wilpert, J. Prinzipienfragen der christlichen Archäologie, m. besond. Berücksichtigung d. „Forschungen" von Schultze, Hasenclever u. Achelis erörtert. Mit 2 Taf. in Lichtdr. Lex.-8⁰. VIII, 104 S. Freiburg i. Br., Herder. M. 3. —.

Winnefeld, H. Alabastra mit Negerdarstellungen. (Mittheilgn. des k. deutschen archäolog. Instituts, Athen. Abth., XIV, 1.)

Winter, F. Vase des Sophilos. (Mittheilungen des k. deutschen archäolog. Instituts. Athen. Abth., XIV, 1.)

Wolters, P. Beiträge zur griechischen Ikonographie. (Mittheilgn. d. k. deutsch. archäol. Instituts. Römische Abth., IV, 1.)

Wussin, J. u. A. **Ilg.** Beiträge zur österreichischen Künstler-Geschichte. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XV, 1.)

Zimmer, M. Die bemalten Thongefässe Schlesiens aus vorgeschichtl. Zeit. Namens d. Vereins f. Alterthümer m. Unterstützg. der Provinzial-Verwltg. hrsg. Mit 7 Bildtaf. u. 1 Karte von Schlesien. Imp.-4⁰. 32 S. Breslau, Woywod. M. 7. —.

II a. Nekrologe.

Allegro, Bildhauer in Gênes. (Courrier de l'Art, 13.)

Anastasi, Auguste Paul Charles, Landschaftsmaler und Lithograph in Paris. (Chronique des Arts, 12. — Kunstchronik, 25. — Courrier de l'Art, 14.)

Asseline, Zeichner in Rouen. (Chron. des Arts, 14. — Le Livre, 113.)

Benouville, Pierre, französischer Architekt. (Chronique des Arts, 17.)

Bülow, Paul, Bildnissmaler in Berlin. (Kunstchronik, 30.)

Bunke, F., Maler in Pest. (Chron. des Arts, 12.)

Castelli, Horace, Zeichner in Paris. (Chronique des Arts, 11. — Le Livre, 112.)

D'Amore, Bildhauer in Palermo. (Courrier de l'Art, 11.)

Delamotte, Philipp Henry, Zeichner und Professor in London. (Le Livre, 112.)

Diéterle, Jules, französischer Maler. (Chron. des Arts, 17.)

Donzel, Charles, französischer Maler. (Chron. des Arts, 12.)

Eude, Louis Adolphe, französischer Bildhauer. (Chron. des Arts, 17.)

Feugère des Forts, Vincent Émile, Bildhauer in Paris. (Courr. de l'Art, 14. — Chron. des Arts, 12.)

Fritsch, Melchior, Landschaftsmaler in Wien. (Kunstchronik 35.)

George-Mayer, August, Maler in Wien. (Kunstchronik, 29.)

Hammer, Wilhelm, Blumenmaler in Kopenhagen. (Courrier de l'Art, 21.)

Jobbé-Duval, Maler in Paris. (Courr. de l'Art, 15.)

Jourdan, Adolphe, Maler u. Director der Kunstschule in Nîmes. (Courr. de l'Art, 9. — Chronique des Arts, 11.)

Kidd, Joseph B., Landschaftsmaler in Greenwich. (Courr. de l'Art, 21.)

Kirchner, österreichischer Maler. (Courrier de l'Art, 17.)

Koch, Heinrich, Architekt in Wien. (Courrier de l'Art, 21.)

Kotzebue, Alexander von, Schlachtenmaler zu München. (Kunstchronik, 23. — Courrier de l'Art, 10.)

Lévêque, Glasmaler in Paris. (Chronique des Arts, 11.)

Loriquet, Jean Charles, Conservator am Museum zu Reims. (Chron. des Arts, 12.)

Lucas, Louis Achille, Architekt in Paris. (Courrier de l'Art, 10.)

Maruccelli gen. **Canapino,** Bildhauer in Florenz. (Courrier de l'Art, 14.)

Massard, Lépold, Stecher in Paris. (Courrier de l'Art, 14. — Chron. des Arts, 12.)

Mazerolle, französischer Maler. (Chronique des Arts, 22.)

Müller, M. F., Maler und Director der Malerakademie in Cassel. (Chron. des Arts, 11. — Le Livre, 112.)

Navlet, Joseph, Maler in Paris. (Chron. des Arts, 19.)

Nekrologe Münchener Künstler. 53. (H. Heger, E. Gerhardt, G. Seeberger.) (Allg. Ztg., Beil. Nr. 69.)

— — 54. (A. Grueber, H. Brunner, A. Zimmer. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 117.)

Noel-Masson, Charles Etienne, französischer Maler und Stecher. (Chron. des Arts, 14. — Courrier de l'Art, 14.)

Pettenkofen, August von, Genremaler in Wien. (Kunstchronik, 25. — Courrier de l'Art, 13. — Chron. des Arts, 13.)

Preyer, Wilhelm, Genremaler in Düsseldorf. (Courrier de l'Art, 9.)

Romako, Anton, Historienmaler in Wien. (Courrier de l'Art, 14. — Kunstchronik, 29.)

Rau, Woldemar, Landschaftsmaler u. Professor am k. Polytechnikum in Dresden. (H. A. L.: Kunstchronik, 30.)

Sagert, Hermann, Kupferstecher in Friedenau bei Berlin. (Kunstchronik, 30.)

Sirtoli, Melchiore, Maler in Bergamo. (Courr. de l'Art, 17.)

Soltykoff, Pierre, Prinz, Sammler in Paris. (Chron. des Arts, 11. — Courr. de l'Art, 10.)

Urbanis, Gaetano, Maler. (Courr. de l'Art, 14.)

III. Architektur.

Basedow, H. Eine gothische Kirche in Krain. (Kunstchronik, 27.)

Baudenkmale, die, in der Pfalz, gesammelt und hrsg. von der pfälzischen Kreisgesellschaft d. bayer. Architekten- u. Ingenieur-Ver. 6. Lfg. hoch 4⁰, S. 178—214 m. Illustr. Ludwigshafen, Lauterborn in Comm. à M. 2. —.

Bielefeld. Antiquar. Katalog, Nr. 140: Architektur. Kunstgewerbe. 82 Nos. Karlsruhe.

Cades, J. Holzhäuser des 16. Jahrhunderts in Kaisersberg. (Architekt. Rundschau, 6.)

Carotti, G. Vicende del duomo di Milano e della sua facciata. (Archivio stor. dell' Arte, II, 3—4.)

Dehio, G. u. G. **Bezold**. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, historisch u. systematisch dargestellt. 3. Lfg. Hierzu ein Bilderatlas von 95 Taf. (mit 1 Bl. Text, in Fol. in Mappe). gr. 8⁰, S. 861—972. Stuttgart 1888, Cotta Nachf. M. 48. —.

Dernjac, J. Schloss Vaux-le-Vicomte. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Erneuerung, die farbige, alter Holzbauten in Hildesheim. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 7, nach d. „V. Z".)

Ewerbeck, F. Konkurrenzprojekt f. die Wiederherstellung des Rathhauses in Aachen. (Arch. Rundschau, 8.)

Friedrich, S. Kurfürstl. Schlösser in der Mark Brandenburg. I. Thl. Grunewald. Oranienburg. Schönhausen. Lex.-8⁰, 197 S. mit 5 Kart. u. 10 Bild. Berlin, Heymann. M. 20. —.

Fumi, L. La facciata del duomo d'Orvieto. I. (Arch. stor. dell' Arte, II. 5—6.)

Gauthier, P. Vestibüle, Galerien, Innenhöfe etc. aus Genuesischen Palästen. 26 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 12. —.

Gnoli, D. Nuovo accesso alla piazza di San Pietro in Roma. (Arch. stor. dell' Arte, II, 3—4.)

Graus, J. Die Kathedrale zu Faenza. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 7.)

Hardegger, A. Aus der Baugeschichte des Klosters St. Gallen. (Schriften des Ver. f. Gesch. d. Bodensees, 17.)

Holtzinger, H. Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Form, Einrichtung u. Ausschmückung der altchristl. Kirchen, Baptisterien u. Sepulcral-Bauten. Mit 188 Illustr. 2.—7. (Schluss-)Lfg. gr. 8⁰, XVI u. S. 49 bis 288. Stuttgart, Ebner & Seubert. à M. 1. —.

Lehmann, P. Antiquar. Katalog, Nr. 57: Architektur und Kunst. 1588 Nos. Berlin.

Liebfrauenkirche, die, zu Wernigerode. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 6.)

Mortet. Étude historique et archéologique sur la cathédrale et le palais épiscopal de Paris du VIe au XIIe siècle. 8⁰, XI, 93 p. Paris, Picard.

Neujahrsblatt des historisch-antiquarischen Vereins u. des Kunstvereins in Schaffhausen für 1889. gr. 4⁰. Schaffhausen, Schoch. Inhalt: Das Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen von K. Henking. I. Die Entwicklung und Baugeschichte v. Allerheiligen bis zur Uebergabe des Klosters an die Stadt. Mit 4 Taf. in Lichtdruck. 20 S. M. 2. 80.

Neumann, W. Barocco, Rococo und Zopf in der Architektur mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstbestrebungen in den Ostseeprovinzen. (Balt. Monatsschrift, 5.)

Rhenius, W. Schloss Gorkau am Zobten. (Arch. Rundschau, 6.)

Schäfer, C. Bauornamente der romanischen u. gothischen Zeit. 1. Lfg. f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Scherer, F. Die Zinzaren als Baumeister und Architekten und als Epigonen der byzantinischen Meister. (Internat. Kunstausstellungs-Ztg., II, 9.)

Steindorff, H. Umbau der St. Andreaskirche in Weissenfels a. S. (Arch. Rundschau, 7.)

Stier, H. Aus meinem Skizzenbuch. Architektonische Reisestudien aus Frankreich. 9. u. 10. (Schluss-)Lfg. f⁰. (à 6 Lichtdr.-Taf.) Stuttgart, Wittwer. à M. 5. —.

Sutter, C. Thurmbuch. 7. u. 8. (Schluss-)Lfg. f⁰. (à 10 Taf. mit VIII, 16 S. Text.) Berlin 1888, Wasmuth. à M. 4. —.

Uhde, C. Baudenkmäler in Spanien und Portugal. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (20 Lichtdr.-Taf.) Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

IV. Sculptur.

Alexandre, A. A. L. Barye. Un vol. de la collection des Auteurs célèbres. Paris, Librairie de l'Art.

Barthélemy, A. et E. Recueil des pierres tombales des églises et convents de Châlons-sur-Marne. 8⁰, 267 p. Paris, Champion.

Beiträge zur Kunstgeschichte. N. Folge. Nr. 10. Inhalt: Beiträge zur Geschichte d. decorativen Sculptur in den Niederlanden während der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Von R. Graul. gr. 8⁰, 55 S. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Bode, W. Luca della Robbia ed i suoi precursori in Firenze. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)

Bonnat, L. Barye. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Burn, K. Heinrich Gerhardt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Burckhardt, A. Ivo Strigel's Altarwerk von Sta. Maria-Calanca in der mittelalterlichen Sammlung zu Basel. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXII, 2.)

C. Busto di Desiderio da Settignano nel museo di Berlino. (Arch. stor. dell' arte, II, 3–4.)

Condivi, A. Leben des Michelangelo Buonarroti. Aus dem Italienischen. 12⁰, XIV, 175 S. (mit Bild.). Stuttgart, Kohlhammer. M. 1. 50.

Courajod, L. Une nouvelle acquisition du Musée du Louvre. (Chronique des Arts, 12.)

Denkmäler griechischer und römischer Sculptur in historischer Anordnung, unter Leitung von H. Brunn, hrsg. von F. Bruckmann. 2. bis 9. Lfg. f⁰. (à 5 Lichtdr.-Taf.). München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissensch. à M. 20. —.

Effmann, W. Grabsteinplatte in der Abteikirche zu Werden a. d. Ruhr. (Zeitschr. für christl. Kunst, II, 1.)

Elster, O. Denkmäler, Denksteine und Erinnerungszeichen an die Herzöge v. Braunschweig-Wolfenbüttel. Hrsg. auf Veranlassung d. Comités zur Errichtung eines Denkmals für den Helden-Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig-Oels auf dem Schlachtfelde v. Quatrebras. gr. 8⁰, 102 S. mit eingedr. Abbild. und 1 Bildniss. Braunschweig, Wagner. M. 1. —.

Folnesics, J. Bildhauerei im Künstlerhause. (Allg. Kunstchronik, 10.)

Fornasini. Les dernières années de Michel-Ange d'après de nouvelles recherches. (Rev. internationale, 10 mars.)

G., J. Thomas Regnaudin, sculpteur du Roi (1695). (Revue de l'art franç., avril.)

Galletti, P. Andrea di Giunta, scultore del secolo decimoterzo. (Arte e storia, VIII, 13.)

Ginoux, C. Christophe Veyrier, sculpteur provençal (1682). (Rev. de l'art français, avril.)

Golgathabild, das, an der Barfüsserkirche in Augsburg von Bildhauer Karl Fischer in München. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 5.)

Ilg. Ein Porträt Burnacini's. (Monatsbl. des Alterthumsvereins zu Wien, VI, 3.)

L., J. Die Enthüllung des Grillparzerdenkmals in Wien. (Kunstchronik, 35.)

Leroi, P. Salon de 1889: la sculpture. (L'Art, Nr. 601.)

List, G. Die symbolisch. Bildwerke am Riesenthore der Stefanskirche in Wien. (Allgem. Kunstchronik, 9.)

Lübke, W. Tilmann Riemenschneider. (Allg. Ztg., Beil. 72.)

Mesnard, L. Les médaillons du Christ dans la chapelle de Thouars. (Chron. des Arts, 10.)

Meyer, A. G. Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. (Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen, X, 2.)

Münzenberger. Der künftige Hochaltar d. neuen Marienkirche zu Hannover. (Zeitschrift für christl. Kunst, II, 2.)

— Die mittelalterlichen Altäre in der Mark Brandenburg. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 1.)

Otzen. Studien zu den Thüren des Kölner Domes. (Deutsche Bau-Ztg., 22. 24.)

Permoser's Denkmal in Dresden-Friedrichsstadt. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

Pottier, F. La tombe de François de La Valette. (Bull. archéolog. de la soc. archéol. de Tarn-et-Garonne, T. XVII.)

Reinach, S. Inedited terracottas from Myrina, in the museum at Constantinople. (American journ. of archæol., IV, 9.)

Sarkophag, der, des Grafen Promintz in der Kirche von Samitz bei Hainau. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Sarlo, F. Un basso rilievo rinvenuto in Barletta. (Arte e storia, VIII, 15.)

Schmarsow, A. Andrea Pisano. (Preussische Jahrbücher, 63. Bd., 1–3.)

Schnütgen. Die Bronzethüren des Kölner Domes. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 1.)

V., A. Statua colossale di Tiberio riparata da Gian Battista della Porta. (Arch. stor. dell' arte, II, 5–6.)

Vischer, R. Ueber Peter Vischer den Aelteren. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, X, 3.)

Voss. Fritz Schaper. (Nord u. Süd, Juni.)

Wagner, M. Der Walhallafries. qu.-4⁰. (65 Lichtdrucktaf. mit 8 S. Text.) Würzburg, Hertz. M. 25. —.

Wastler, J. Die kaiserliche Erzgiesshütte und die Rothgiesser in Grätz. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XV, 1.)

Wickhoff, F. Ein Pissmännchen von Mino da Fiesole. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 8.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

A., E. Quadro di Ambrogio da Fossano, detto il Borgognone. (Arch. stor. dell' arte, II, 3–4.)

Arnswaldt, C. H. Zwei interessante althannoversche Bilder aus dem 15. Jahrhundert, renovirt von Maler Krause in Wismar, commentirt durch C. H. v. A. gr. 8⁰, 16 S. Hannover, Feesche in Comm. M. —. 30.

Ausgabe, eine gläserne, von Illustrationen zur Geschichte der Glasmalerei. (Archiv f. kirchl. Baukunst u. Kirchenschmuck, XII.)

B. Das Altarbild in der Nikolaikirche zu Mölln, gemalt von M. Block. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 3.)

Barfoed, C. Titian Vecelio. Hans Samtid, Live og Konst. 8⁰. Kjöbenhavn 1889.

Berlepsch, H. E. Plauderei über japanische Malereien. (Die Kunst f. Alle, 16.)

Bode, W. Antoon van Dyck in d. Liechtenstein-Galerie in Wien. (Die graph. Künste, 2.)

— Ein Bildniss der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians, Bianca Maria Sforza, von Ambrogio de Predis. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, X, 2.)

Brauns, D. Die Malerei und Bildnerei der Japaner. (Unsere Zeit, 3.)

Bredius, A. Kunstkritiek der XVIIᵉ eeuw. (Oud-Holland, VII, 1.)

Bredius, A. und W. **Bode**. Der Amsterdamer Genremaler Symon Kick. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., X, 2.)

C. Pitture a Gubbio. (Archivio stor. dell' arte, II, 5–6.)

— Una piccola pittura italiana nel museo del Louvre. (Arch. stor. dell' arte, II, 3–4.)

— Un ritratto e un disegno di Giulio Campi nel museo del Louvre. (Archivio stor. dell' arte, II, 5–6.)

Clemen, P. Beiträge zur Kenntniss älterer Wandmalereien in Tirol. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commission, N. F., XV, 1.)

Cuno. Die Decke der St. Michaeliskirche zu Hildesheim. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 4.)

Distel, T. Bildniss der Herzogin Katharina, Gemahlin unseres Heinrich d. Frommen, nach einem Gemälde von Lucas Cranach. Mit Erläuterungen von T. D. (Mitth. vom Freiberger Alterthumsverein, 25.)

— Ein neuentdecktes Bild des „Fürstenmalers" Hans Krell. (Kunstchronik, 26.)

Donner von Richter, O. Die Uebertragung der Fresken aus Casa Bartholdy in Rom in die Nationalgalerie zu Berlin. (D. Kunst f. Alle, 15.)

Dozy, Ch. M. Pij de portretten van Isaack van der Voort en Magdalena Stockmans. (Oud-Holland, VII, 2.)

Ebers, G. Zur Zeitbestimmung des Graf'schen antiken Porträts. (Allg. Ztg., Beil. 106.)

Eye, A. Albrecht Dürer in seiner Bedeutung f. unsere Zeit. (Sammlung gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. vom Deutschen Vereine zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 136.) gr. 8⁰. Prag, Deut. Verein. M. —. 20.

Fendler. Andrea del Sarto's Madonna mit Heiligen aus dem Museum in Berlin. (Illustrirte Ztg., 2378.)

Fenster, die, des Kölner Domes. (Archiv für kirchl. Baukunst u. Kirchenschmuck, XII.)

Flentjen, M. Vorlagen für Porzellanmalerei nach alten Mustern. Zusammengestellt und entworfen v. M. Fl. 3 Hefte. 8⁰. 6 Chromolith. Leipzig, Garte. M. 2. —.

Forbes-Robertson, J. Graeco-roman portraiture in Egypt. (The Magazine of Art, März.)

Frankl, L. A. Friedrich v. Amerling. Ein Lebensbild. Mit dem Porträt und Wohnhaus Amerling's in Heliogravüre u. einer Charakteristik des Künstlers von C. v. Lützow. gr. 8⁰, VIII, 204 S. Wien, Hartleben. M. 3. —.

Freskogemälde, die deutschen, aus Casa Bartholdy zu Rom in der Nationalgalerie zu Berlin. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 6.)

Freskomalerei, über. (Der Colorist, 64.)

Frimmel, T. Die Gemälde der Ambraser-Sammlung in Wien. (Kunstchronik, 36.)

— Zur Datirung von Dürer's Madonna mit der Nelke. (Kunstchronik, 27.)

Frizzoni, G. Die Verkündigung von Francesco Cossa in der Dresdener Galerie. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

Gherghi, R. Di un quadro di Simone e Gianfrancesco Toscani da Caldarola nella pinacoteca di Spoleto. (Nuovo Rivista Misena, 6.)

Glasmalerei, die moderne, in der Schweiz. (Sprechsaal, 17.)

Glasmosaik, über, alter und neuer Zeit mit besonderem Hinblick auf die Tiroler Mosaikanstalt. (Mitth. des Tiroler Gew.-Ver., I, 2.)

Gnoli, D. Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino. (Arch. stor. dell' arte, II, 5—6.)

Gruyer, F. A. Le Saint Georges et les deux Saint Michel de Raphael, au Musée du Louvre. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Guibert, L. Peintures murales de l'église de St.-Victurnien. 8⁰, 14 p. et planche. Limoges, Vve Ducourtieux.

Guiffrey, J. Cotelle, Bedau, Bonnet, miniaturistes du XVIIe siècle. Etude sur un manuscrit de la Bibliothèque nationale. (L'Art, 595.)

Guillaume, P. Maître Jacques Jouin, peintre verrier à Embrun, 1671. (Revue de l'art français, juin.)

Hann, F. Meister Jan Scorel und das Obervellacher Altarbild. 8⁰, 18 S. (Programm des Gymnasiums zu Klagenfurt, 1888.)

Hannover, E. Einige Worte über Watteau's Leben und Werke. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Harck, F. Quadri di maestri italiani. (Arch. storico dell' arte, II, 5—6.)

Helferich, H. Gemälde von Baron Gleichen-Russwurm und Böcklin. (Die Nation, 33.)

Herbet, F. Inventaire des peintures de Fontainebleau en 1692. (Rev. de l'art franç., juin.)

Herstellung, neue, von Glasmosaik [Fenstern]. Schweiz. Gewerbebl., 17.)

Herzog, H. Das Familienbuch der Zurlauben. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Hustin, A. Les peintres du centenaire 1789 à 1889. (L'Art, 601.)

Imparato, F. Documenti sul pittore Baciccia. (Arch. stor. dell' Arte, II, 3—4.)

Jouin, H. Charles Natoire et la peinture historique, 1747. (Rev. de l'art français, mai.)

Justi, C. Die Werke des Hieronymus Bosch in Spanien. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., X, 3.)

Lafenestre, G. Alexandre Cabanel. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Lavergne, N. Les Vitraux de Claudius Lavergne placés dans la cathédrale de Beauvais (chapelles de Sainte-Anne et de Saint-Joseph). 8⁰, 19 p. Beauvais, impr. Père.

Leitschuh, F. F. Der Bilderkreis der karolingischen Malerei, seine Umgrenzung u. seine Quellen. Von der hohen philos. Facultät der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg gekrönte Preisschrift. gr. 8⁰. (1. Thl. III, 88 S.) Bamberg, Buchner. M. 8. —.

M., O. Un pittore della corte degli Sforza nel 1485. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)

Malerei, über enkaustische. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 7; n. d. „V. Z.")

Mantz, P. Watteau. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Marat, le, de David. (Chron. des Arts, 29.)

Marmottan, P. Pierre Athanase Chauvin, peintre de paysages, 1774—1832. (Rev. de l'art français, avril.)

— Requête d'Horace Vernet, directeur de l'École française de Rome, 1829. (Rev. de l'art français, juin.)

Mély, F. Le cardinal Étienne de Vancra, archevêque de Strigonie. (Rev. de l'art chrétien, N. S., VII, 2.)

(**Merz,** H.) Das Abendmahl des Leonardo da Vinci u. dasjenige des Friz v. Uhde. (Christliches Kunstbl., XXXI, 4.)

Mesnard, L. Note sur une peinture et sur un dessin du Louvre. (Chron. des Arts, 18.)

— Un portrait de Sanchez Coello. (Chron. des Arts, 19.)

Meijer, D. C. De Amsterdamsche schuttersstukken in en buiten het nieuwe Rijks-Museum. (Oud-Holland, VII, 1.)

Moes, E. W. Aanteekeningen van Mr Hendr. Houmes op van Mander's schilder-boeck. (Oud-Holland, VII, 2.)

Mosaiken, über venezianische u. römische, für Monumentalzwecke. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 16.)

Muller, M. Andrea del Sarto's „Carita". (The Academy, 876.)

Muller, F. S. Nog eens het regentenstuk van Johan van der Meer. (Oud-Holland, VII, 2.)

Müller-Walde, P. Leonardo da Vinci. Lebensskizze u. Forschungen über sein Verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Raphael. Mit vielen Abbildungen u. den Text ergänzenden Schlussstücken. (In 5—6 Lfg.). 1. Lfg. gr. 4⁰, VIII, 80 S. München, Hirth. M. 6. —.

Müntz, E. Recherches sur Andrea Salaino, élève de Léonard de Vinci. (Courrier de l'Art, 25.)

— Un concours artistique au XVIe siècle: La Guerre de Pise, par Michel-Ange et la Bataille d'Anghiari, par Léonard da Vinci. (L'Art, 596.)

Mz., H. Die neue „realistische" Schule u. Herr v. Uhde. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 3.)

Neisch, H. & Co. Ueber Temperafarben und Temperamalerei. (Keim's Techn. Mittheil. für Malerei, 67, 68.)

Nossig, A. Aquarelle, Pastelle und Stiche im Künstlerhause. (Allg. Kunstchronik, 8.)

Nyári, A. Johann Kupetzky. (Ungar. Revue, IX, 2.)

P.—d. York's Ansprache an die ostpreussischen Stände. Historiengemälde von O. Brausewetter. (Kunstchronik, 28.)

Pecht, F. Die Restauration der Münchener Arkaden-Fresken. (Allg. Ztg., Beil. 135.)

— Ferdinand Keller. (Die Kunst f. Alle, 13.)

— Zu Benjamin Vautier's 60. Geburtstage. (Die Kunst f. Alle, 14.)

Planker, S. Das Deckengemälde im Querhaus der Pfarrkirche von St. Peter zu Aachen. (Mitth. d. Ver. f. Kunde d. Aach. Vorzeit, I.)

R., U. Quadri del Sustermans nella galleria degli Uffizii di Firenze. (Arch. storico dell' arte, II, 3—4.)

Ramberg, G. Oelbilder im Künstlerhause. (Allg. Kunstchronik, 6. 7. 10.)

Ranzoni, E. August von Pettenkofen. (Allg. Kunstchronik, 6 u. 7.)

Richtung, die neue, unserer Malerei. (Der Kunstwart, II, 13.)

Riehl, B. Leben und Kunst zweier niederländ. Bauernmaler des 17. Jahrhunderts. (Allgem. Ztg., Beil. 124.)

Roever, N. Pieter Aertsz, gezegd Lange Pier, vermaard schilder. (Oud-Holland, VII, 1.)

Rosenberg, A. Düsseldorfer Kriegs- u. Militärmaler. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Rossi, A. Altri Sparapani pittori. (Arch. stor. dell' arte, II, 5—6.)

S., A. Die Veräusserung der Hamilton-Handschriften. (Kunstchronik, 29.)

Schäffer, A. Die älteren französischen Landschafter. (Allg. Kunstchronik, 8.)

— Die altdeutschen Landschafter. (Allgem. Kunstchronik, 6 u. 7.)

— Zur Landschaftsmalerei. (Allg. Kunstchr., 5.)

Schneider, F. Mittelalterliche Wand- und Gewölbemalereien im Münster zu Bonn. (Zeitschrift f. christl. Kunst, 12.)

Schnütgen. Kölnisches Glasgemälde des 14. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 1.)

Seeck, O. Kritische Betrachtungen über den Genter Altar. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., X, 3.)

Servaes, F. Bilder von Gabriel Max u. Arnold Böcklin. (Die Nation, 30.)

Sponsel, J. L. Gillis van Coninxloo und seine Schule. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 2.)

Springer, A. Leonardofragen. (Zeitschrift f. bild. Kunst, 6.)

Stein, H. Le contrat de mariage de Quentin Warin, 1607. (Rev. de l'art français, mai.)

Steinbrecht, C. Die mittelalterlichen Wandgemälde d. Schlosskirche zu Marienburg. (Zeitschrift f. christl. Kunst, II, 1.)

Taine, H. Édouard Bertin. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Taren, P. Die moderne Landschaft. (Die Gegenwart, 20.)

Tschudi, H. Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 3.)

Turner, G. Miniature painting in my time. (Art Journal, Mai.)

Ulrich-Schoch. Fundbericht Oberweningen [Mosaikboden]. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., 2.)

Venturi, A. Pitture nella Villa Madama di Gio. da Udine e Giulio Romano. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche schilders. (Oud-Holland, VII, 2.)

Volckmann, E. Frank Holl. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)

Vorhang im k. Schauspielhause in Berlin. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journal, 8.; n. d. „Bau- u. Kunstgew.-Ztg. f. d. D. Reich“.)

Wandgemälde, die, der Casa Bartholdy. (Deut. evg. Kirchen-Ztg., hrsg. v. A. Stöcker, III, 7.)

Weber, A. Glasmalereien im Zuger Lande. (Zug. Neujahrsbl. 1889. Zug, Anderwert.)

Wiecker, E. O. Ueber die im Hildesheimer Domkreuzgange aufgedeckten Wandgemälde. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

Wilson, F. Fra Filippo Lippi. (The Magazine of Art, März.)

Wörmann, K. Rubens' „Alte mit dem Kohlenbecken“ in der Dresdener Galerie. (Kunstchronik, 23.)

Wyzewa, T. Les peintres primitifs de l'Allemagne. (Revue des deux mondes, 4.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ahrens, H. Alte Gildenwappen in der Stadt Hannover. (Der deutsche Herold, XX, 3.)

Armorial, l', français, revue mensuelle. N° 1. (Janv. 1889.) 8°. 16 p. avec armoiries. Paris-Auteuil, impr. Roussel. Abonn. annuel: 12 fr.; un numéro: 1 fr.

Baer & Co. Antiquar. Katalog Nr. 233: Genealogie u. Heraldik. 1174 Nos. Frankfurt a. M.

— Antiquar. Katalog. Supplement zu Nr. 231: Numismatik, Nr. 540—598. Frankfurt a. M.

Belfort, A. Essai de classification des tessères romaines en bronze. (Annuaire de la Soc. franç. de numismat., mars—avril.)

Belházy, J. Zwittermünzen mit dem Bildnisse Kaiser Franz I. und seiner Gemahlin Maria Theresia. (Numismat. Zeitschr., XX.)

Berger. Sur les monnaies de Micipsa, et sur les attributions de quelques autres monnaies des princes numides. (Revue archéologique, mars—avril.)

Biedermann. Schwerdeutige Wappenfiguren. (Jahrbuch der k. k. herald. Gesellschaft in Wien, XVIII.)

Bielefeld. Antiquar. Katalog Nr. 139: Genealogie u. Heraldik. 83 Nos. Karlsruhe.

Blanchet, J. A. Numismatique béarnaise. Les Graveurs en Béarn. 8°, 23 p. Dax, Labèque.

Boutkowski-Glinka, A. Petit Mionnet de poche ou répertoire pratique à l'usage de numismatistes en voyage et collectionneurs des monnaies grecques, avec indication de leurs prix actuels et de leur degré de rareté. Première partie. 8°, 192 S. Prix: 10 mark, avec le portrait de Mionnet et 8 mark, sans le portrait. Berlin 1889. Chez J. A. Stargardt, libraire, Zimmerstrasse 19, et chez l'auteur-éditeur, Ritterstrasse 51, parterre.

Brüderlin, R. Emanuel Froben von Basel und die Medaillen auf den Sieg des Grossen Kurfürsten bei Fehrbellin 1675. (Bull. de la Soc. suisse de Numismatique, 1888, 11, 12.)

Brugsch. Die Lösung der altägyptischen Münzfrage. (Zeitschr. f. ägyptische Sprache, 1889, 1.)

Busson, A. Der Münzfund von Ratiszell. (Numismat. Zeitschr., XX.)

Clericus, L. Die Wappen der schwedischen und finnländ. Landschaften, Regierungsbezirke u. Städte. (Der deutsche Herold XX, 1.)

Cumont, G. Encore quatre jetons d'étrennes gravés par Théod. van Berckel. (Revue belge de numismat., 2.)

Danneberg, H. Verzeichniss meiner Sammlung deutscher Münzen der sächsischen u. fränkischen Kaiserzeit. gr. 8⁰, 95 S. Leipzig, C. G. Thieme. M. 4. —.

Deloche. Monnaies mérovingiennes. Théodebert Ier. (Revue numismatique, Trois. Sér. T. sept. Prem. trimestr. 1889.)

Drouin, E. Essai de déchiffrement des monnaies à légendes araméennes de la Characène. (Revue numismat., deuxième trimestre 1889.)

Evans, A. J. The „Horsemen" of Tarentum. (The numismat. chronicle, 1 and 2.)

Germain, L. Études sur les armoiries de Ligny-en-Barrois. 8⁰, 16 p. et pl. Bar-le-Duc, impr. Contant-Laguerre.

Gnecchi, E. Documenti inediti della zecca di Correggio. (Rivista ital. di numismatica, II, 1.)

— F. ed E. Saggio di Bibliografia numismatica delle zecche italiane mediœvali e moderne. Gr. 8⁰, XXI, 469 p. Milano, Cogliati edit.

Grellet, J. Les cimiers de la maison de Neuchâtel. (Arch. hérald. suiss., 1889, 24—27.)

Greuser, A. Zunft-Wappen und Handwerker-Insignien. Eine Heraldik der Künste und Gewerbe. Nach urkundl. Materiale zusammengestellt. Mit 263 Abbildgn. auf 29 Taf. 8⁰, VII, 118 S. Frankfurt a. M., Rommel. M. 4. 50.

Guiffrey, J. J. La Monnaie des Médailles. Histoire métallique de Louis XIV et de Louis XV. (Revue numismat., deuxième trimestre 1889.)

Head, B. V. Notanda et corrigenda. (The numismat. chronicle, 1 and 2.)

Hermerel, J. Quelques mots sur les Agnels de France à propos d'une variété inédite de celui du roi Charles VI. (Revue belge de numism., 2.)

— Un atelier de faux monnayeurs au commencement du XVIe siècle. (Annuaire de la Soc. franç. de numismat., mai—juin.)

Hildebrand, H. Stormynten; Sverige 1512—1535. (Kongl. Vitterhets Historie och Antigvitets Akademiens. Manadsblad, 1888, 193—195.)

Janecki. Das Wappen Rupprecht's von der Pfalz, Kurfürsten von Köln, 1463—1480. (Der deutsche Herold. XX, 1.)

Imhoof-Blumer. Die Münzen der Kilbianer in Lydien. (Numismat. Zeitschr., XX.)

Joseph, P. Die Münzstempel und Punzen in dem historischen Museum der Stadt Köln. (Numism. Zeitschr., XX.)

Karsinkine, A. Une médaille inédite du Tzar Wassili Chuisky. (Annuaire de la Soc. franç. de Numismat., mars—avril.)

Lépaule, E. La monnaie romaine à la fin du Haut-Empire, 2e partie. (Revue numismatique, Trois. Sér. T. sept. Prem. trimestre 1889.)

Liebenau, T. Die angeblichen Münzen von Gersau und Tessin. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1888, 11. 12.)

Luppi, C. Filippo Argelati. (Rivista ital. di numismatica, II, 2.)

— Lod. Ant. Muratori. (Rivista ital. di numismatica, II, 1.)

Marchéville. Le denier d'or à l'agnel. (Revue numismatique, Troisième Sér. T. sept. Prem. Trimestre 1889.)

Meier, P. J. Ein Lüneburger Bracteat Ottos d. Kindes. (Archiv für Bracteatenkunde, I, 2.)

Meyer, A. Die Münzen der Familie Eggernberg. (Numismat. Zeitschr., XX.)

Morel, J. Armoiries bernoises. (Arch. hérald. suiss., 24—27.)

— Bemerkungen zum Basler Siegel. (Archives hérald. suisses, 25.)

Muoni, D. Monetazione Carolingia italiana. (Rivista ital. di numismatica, II, 2.)

Nagl, A. Die Rechenpfennige im 18. Jahrhundert. (Numismat. Zeitschr., XX.)

Nahuys, M. Jetons de messire Louis Quarré, maître de la chambre des comptes du duché de Luxembourg. (Revue belge de numism., 3.)

— La Numismatique à l'exposition rétrospective d'art industriel, à Bruxelles, 1888. (Revue belge de numismat., 3.)

— Un mémoire d'Isaac Newton sur la monnaie. (Revue belge de numismat., 3.)

Naveau, L. Six décorations inédites de la Révolution liégoise, 1789—1794. (Revue belge de numismat., 3.)

Prou. Monnaies mérovingiennes acquises par le Cabinet des Médailles. (Revue numismatique, Trois. Sér. T. sept. Prem. trimestre 1889.)

Publikationen d. Alterthumsvereins zu Torgau II. gr. 8⁰. Torgau 1888, Jacob in Comm. (Siegel u. Wappen der Stadt Torgau.) M. —. 50.

Raimann, F. Zwei österreichische Münzfunde. (Numismat. Zeitschr., XX.)

Rappe, H. Die Münzstätte Kuttenberg. (Numism. Zeitschr., XX.)

Revue hist. et héraldique mensuelle, publ. sous la direction de M. A. de Boyer de Choisy. T. Ier. N⁰ 1 (janv. 1889). 8⁰. 38 p. Paris, impr. Ramolini. Abonn. ann.: France et Algérie fr. 12. —, étr. et colonies fr. 15. —.

Rönneberg, E. F. Das grosse Staatswappen d. Herzogth. Sachsen-Altenburg in seinen 21 Feldern m. d. zugehörigen Helmkleinoden. gr. 8⁰. (22 Chromolith.) Leipzig, Ruhl. M. 9. —.

Rondot, N. Jean Warin. La déclaration du roi en 1660. (Revue numism., deuxième trimestre.)

Rossi, U. La zecca di Tresana. (Rivista ital. di numismatica, II, 1.)

Sambon, A. G. Alcune monete inedita di Magna Grecia. (Rivista ital. di numismatica, II, 2.)

Sauvaire, H. Numismatique musulmane: le catalogue des monnaies musulmanes du Cabinet des Médailles. (Revue numismatique, Trois. Sér. T. sept. Prem. trimestre 1889.)

Schlumberger, G. Monnaies, bulle et bague byzantines inédites. (Revue numismatique, deuxième trimestre 1889.)

Schratz, W. Der Münzfund von Grafenau. Verhandlungen des histor. Vereins f. Nieder-Bayern, XXV. Bd.)

Schwalbach, C. Die neuesten deutschen Thaler, Doppelthaler und Doppelgulden. Beschrieben v. C. Sch. Mit 3 Lichtdr.-Taf. 2., verm. Aufl. gr. 4⁰, IV, 39 S. Leipzig 1888, Zschiesche & Köder. M. 4. —.

Smith. The Coinage of the Early or Imperial Gupta Dynasty of Northern India. (The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, XXI, 1.)

Stutz, G. U. Das Wappen und die Siegel des Grafen von Froburg u. Homberg. (Vierteljahrsschrift für Heraldik etc., XVII, 1.)

— Die Erben der Kiburger Kleinode. (Arch. hérald. suiss., 24—27.)

Tripet, M. Les armoiries de Trachschvald. (Arch. hérald. suiss., 24—27.)

— Le schild de l'auberge de Thielle et les armoiries de cette commune. (Arch. hérald. suiss., 24—27.)

Venturi, A. Sperandio da Mantova. Appendice. (Archivio storico dell'arte, II, 5—6.)

Witte, A. Numismatique brabançonne. (Revue belge de numismat., 3.)

— Trois deniers variés de Gislebert, duc de Lotharingie. (Annuaire de la Soc. franç. de numismat., mai—juin.)

Zeller, G. Die an der fürsterzbischöflich-salzburgischen Münze angestellten oder für dieselbe thätig gewesenen auswärtigen Münzeisenschneider, Graveure u. Medailleure. (Numismat. Zeitschr., XX.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Amman's, Jost, Allegorie auf den Handel. [Aigentliche abbildung des gantzen gewerbs der Kaufmannschaft sambt etslicher der Namhafts u. fürnembsten Handelstett signatur u. Wappen.] Nach den in der fürstl. Wallersteinschen Bibliothek in Maihingen aufbewahrten Orig.-Holzstöcken; Text nach dem Orig.-Abdr. im k. bayer. Nationalmuseum. Ausg. v. 1662. f⁰. (6 Bl. in Holzschn. m. 1 Bl. Text.) München, Hirt. M. 4. 50.

Arnold, X. Sammlung v. Initialen a. Werken vom 11.—17. Jahrh. 2. Aufl. 1. Bd. (In 5 Lfgn.) 1. Lfg. gr. 4⁰. (6 Chromolith.) Leipzig, Brehse. M. 3. —.

Bedford, W. K. R. Queen Elizabeth in caricature. (Portfolio, April.)

Bérain, J. Decorations-Motive im Style Ludwigs XIV. Lichtdr.-Tafeln nach den Orig.-Stichen in der Ornamentstich-Sammlg. d. k. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. 42 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 36. —.

Bilderschatz, klassischer, hrsg. v. F. Reber u. A. Bayersdorfer. 2.—11. Hft. gr. 4⁰. (à 6 Taf. in Zinkotypie.) München, Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft. à M. —. 50.

Blumen-Album. (6 Chromolithographien.) 4⁰. Dresden, Schwager. M. 2. —.

Braun, A. Adolf Oberländer. (Allgem. Kunstchronik, 6 u. 7.)

Brinckmann, J. Die Holzschneidekunst in Japan. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, XV, 4. 5.)

Bonjean, A. La Gravure à l'eau-forte, traité pratique et simplifié à l'usage des artistes, élèves et amateurs. 8⁰, 4 p. Paris, Le Bailly.

Ebeling, F. W. Zur Geschichte der Spielkarte. (Vom Fels zum Meer, 7.)

Eichinger. Antiquar. Katalog Nr. 2: Alte Holzschnitt- u. Kupferwerke. 234 Nos. Ansbach.

Führich, J. Das Vater Unser. In 9 Blättern gezeichnet. In Stahl gestoch. v. J. Sonnenleiter u. m. e. ausführl. Texte begleitet v. A. Müller. 4. Aufl. gr. 8⁰. 22 S. Regensburg, Verlags-Anstalt. M. 2. 80.

Haendcke, B. Einige Handzeichnungen v. Hans Haldung Grien. (Kunstchronik, 30.)

— Zwei Handzeichnungen v. Hans Holbein d. j. in Bern. (Kunstchronik, 35.)

Hauptwerke, die, der Kunstgeschichte in Orig.-Photographien. Nach d. neuesten Forschgn. geschichtlich geordnet u. m. biograph. u. kunstgeschichtl. Notizen versehen v. Amsler & Ruthardt. 8⁰. (X, 283 u. Reg. 28 S.) Berlin, Amsler & Ruthard. M. 3. 50.

Helbing. Antiquar. Katalog Nr. 8: Kupferstiche, Holzschnitte etc. 944 Nos. München.

Hiersemann. Antiquar. Katalog. Nr. 45: Ornamentale Vorlagen-Werke. 862 Nos. Leipzig.

Höppner, J. Blumen-Geister. 4 (chromolith.) Studienblätter. f⁰. Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 5. —.

Jacob, P. L. Les amateurs de vieux livres. Paris, Rouveyre. 63 p. 8⁰. (Tiré à 60 exempl. numérotés.)

Köbner. Antiquar. Katalog Nr. 201: Bücher m. Holzschnitten. 1779 Nos. Breslau.

Künste, freie, Fachblatt f. Lithographie, Steindruckerei u. Buchdruckerei. Hrsg. u. red. v. J. Heim. Red.: M. Schwarz. 11. Jahrg. 1889. 24 Nrn. 2 B. m. Beilagen. hoch 4⁰. Wien, J. Heim. Halbj. M. 5. —.

Kuhr, A. Ein Beitrag zur Sebald-Beham-Bibliographie. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, VI, 6.)

L., M. Una nuova incisione veneziana del secolo decimoquinto. (Archivio storico dell'arte, II, 3—4.)

Lehrs, M. Ein französischer Kupferstich des 15. Jahrhunderts. (Chronik für vervielfält. Kunst, II, 1).

— Ueber eine dritte Madonna von Einsiedeln des Meisters E. S. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 7.)

— Una nuova incisione in rame del mæstro alle Banderuole in Ravenna. (Archivio storico dell' arte, II, 3—4.)

Longpré, P. Rosen-Studien. gr. f⁰. (4 Chromolith.) Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 10. —.

Lützow, C. Grosse Radirungen von William Unger. (Kunstchronik, 28.)

Maguire, H. Thier-Studien. gr. f⁰, 3. u. 4. Lfg. Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 10. —.

Melani, A. Hans Holbein, disegnatore di legature di libri. („Il Bibliofilo“ di Bologna, 1888, 12.)

Motivenschatz für die graphischen Künste. gr. 4⁰. (40 Taf. mit 1 Bl. Text.) Wien, Thiel & Schkerl. M. 18. —.

Muther, R. Die Holzschnittwerke Kaiser Maximilians. (Zeitschr. d. bayerisch. Kunstgew.-Vereines, 3, 4.)

Portalis, R. La gravure en couleurs. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Redgrave, G. R. Bye-ways of book illustration. (The Art journ., march.)

Reichelt, A. Blumenstudien. (60 Bl. in 10 Lfgn.) 10. Lfg. f⁰. (6 Chromolith.) Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. à M. 6. —.

Rénier, F. Les caricatures françaises et étrangères sur Richard Wagner et Hector Berlioz. (Le Livre, Nr. 112.)

Ritter, F. Illustrirter Katalog der Ornamentstichsammlung d. k. k. österr. Museums f. Kunst u. Industrie. Erwerbungen seit dem J. 1871. Im Auftrage der Museumsdirection bearb. Mit 130 Illustr. gr. 8⁰, XVI, 271 S. Wien, v. Waldheim. M. 7. 20.

Rivoli, duc de. Notes complémentaires sur quelques livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle. (Gaz. des beaux-arts, avril.)

Roth, F. W. E. Der Mainzer Buchdrucker Peter Jordan 1531—1535. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, VI, 5.)

Sears, G. E. A collection of works illustrative of the dance of death, la danse macabre, imagines mortis, icones mortis, les images de la mort, der Todten-Tanz in the library of G. E. Sears; with photographic roproductions of rare and curious title pages and plates selected therefrom. 14 pl. 8⁰. NewYork. 42. Privately printer.

Seidlitz, W. Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 9.)

Spitaler, R. Die moderne Amateurphotographie. (Vom Fels zum Meer, 10.)

Springer, A. Die Uffizgalerie in Braun'schen Photographien. (Kunstchronik, 33.)

Stehlin, K. Regesten zur Geschichte des Buchdrucks bis 1500. Aus Archiven in Basel. (Arch. f. Gesch. d. deutschen Buchhandels, Bd. II.)

Sträter. Das Tischgebet, eine Radirung von Ostade. (Zeitschr. f. chr. Kunst, II, 2.)

Ubisch. Aus der Ornamentstichsammlung des Leipziger Kunstgewerbemuseums. 2. Etienne de Laune. (Kunstgewerbebl., 7.)

Vermittler, der. Organ zwischen Autor, Zeichner, Stecher, Verleger. Red.: E. Jüngst. 1. Jahrg. 1889. 12 Hefte. (1/2 B.) gr. 8⁰. Weimar, Jüngst & Co. Viertelj. M. 1. —.

Völcker. Antiquar. Katalog Nr. 158: Holzschn.- u. Kupferwerke bis 1800. Porträts. 766 Nos. Frankfurt a. M.

Welby, E. Blumen u. Schmetterlinge. 6 (chromolith.) Studien-Blätter. f⁰. Leipzig, Baldamus' Sep.-Cto. M. 6. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Abendmahlskanne in Zinn, 16. Jahrhundert, Sammlung Figdor in Wien. (Blätter f. Kunstgewerbe, 2.)

Armoiries, les, de la Chaux-de-Fonds. (Arch. hérald. suiss., 24—27.)

Aubertin, C. Le Roi Henri II à Beaune en 1548 et la cavalcade historique en 1888. 18⁰, 45 p. Beaune, impr. Batault.

Austel. Tischlerei im Orient. (Tischler-Ztg., 1.)

Barbier de Montault. Les orfèvres et joailliers à Rome. (Revue de l'art chrétien, n. s. VII, 2.)

Bender, E. Original-Entwürfe für geschnittene und gepunzte altdeutsche Lederarbeiten, darstellend praktisch ausführbare Gebrauchs- u. Luxusgegenstände, zugleich unter Berücksichtigung der Holz- und Lederbrandtechnik für Kunstgewerbetreibende und Dilettanten hrsg. in 6—7 Hftn. 1. Hft. f⁰, 6 chromolith. Taf. Leipzig, Fritzsche. M. 2. 50.

Berain, J. Decorations-Motive im Stile Ludwigs XIV. Lichtdr.-Tafeln nach den Orig.-Stichen in der Ornamentstichsammlg. des k. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin. 42 Taf. f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 36. —.

Bötticher, G. Zu Julius Lessing's Aufsatz: „Das Arbeitsgebiet des Kunstgewerbes." (Kunstgewerbebl., 8.)

Bosc, E. Les Ivoires. 16⁰, 79 p. avec fig. Paris, libr. de l'Art. 75 cts.

Bouchot. Cent modèles inédits de l'orfèvrerie franç. de XVIIe et XVIIIe siècles, exéc. p. l. orfèvres-sculpteurs royaux N. de Launay, J. J. Roïttiers, T. Germain, F. T. Germain, et reproduits d'après les dessins originaux de la Bibliothèque nationale. Paris, E. Rouveyre. fr. 80. —.

Bouchot, H. La reconstitution historique dans les œuvres décoratives. (Revue des arts décoratifs, 10.)

Bourdery, L. Les Jean Limousin, émailleurs. 8⁰, 40 p. et grav. Limoge, Vve Ducourtieux.

Brambilla, C. Antonio Maria Cuzio e la ceramica in Pavia. 8⁰, 73 p. con 4 tavole. Pavia, tip. fratelli Tusi.

Buchner, G. Ueber die chemische Metallfärbung. Vortrag, gehalten im Polytechn. Verein in München am 4. Febr. 1889. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 9.)

Buschan, G. Ueber prähistorische Gewebe und Gespinnste, Untersuchungen über ihr Rohmaterial, ihre Verbreitung in der prähistor. Zeit im Bereiche des heut. Deutschland, ihre Technik etc. gr. 4⁰, 32 S. Braunschweig. (Kiel, Gnevkow & v. Gellhorn.) M. 2. 50.

C. Una fabbrica di vetri a Bologna già secolare al tempo di Clemente VII. (Archivio storico dell' arte, II, 3—4.)

Charmasse, A. L'Horlogerie et une famille d'horlogers à Autun et à Genève aux XVIe et XVIIe siècles. 8⁰, 41 p. et planche. Autun, impr. Dejussieux, père et fils.

Cloquet, L. La châsse de Saint-Éleuthère à Tournai. (Revue de l'art chrétien, n. s. VII, 2.)

Diele, A. Histoire de la bijouterie française. 8⁰. 192 p. Paris, impr. Prissette.

Doumert, A. La Dentelle: origine, histoire, fabrication, lieux de production, en France et à l'étranger. 8⁰, 143 p. avec gravures. Paris, Lecène et Oudin.

Emailliren, das, von Gusseisen. (Bayer. Industrie- u. Gewerbebl., 8; n. „Revue industrielle.)"

Erculei, R. L'arte antica della ceramica e l'attuale esposizione di Roma. (N. Antologia, 8.)

Exposition universelle de 1889: I. La bijouterie française depuis 1789. (L'Art, 601.)

Falke, O. Orientalische Fayencen mit Lüsterverzierung. (Kunstgewerbebl., 8.)

Fs. Die Mosaikanstalt von Neuhauser in Innsbruck. (Mittheilgn. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 4.)

Gerster. Die Intarsia in der Schweiz. (Ornament, 5.)

Gmelin, L. Keramische Briefe aus Rom. (Sprechsaal, 18 ff.)

— Künersberger Fayence. (Sprechsaal, 11.)

— Das Töpferdorf Impruneta b. Florenz. (Sprechsaal, 17.)

Gout, P. Lit chinois. (Encyclop. d'Architecture, IVe série, 15.)

Grosch, H. Altnorwegische Teppich-Muster, hrsg. v. der Dir. d. Kunstindustrie-Museums zu Christiania. Mit norweg., deutschem u. engl. Text v. H. G. f⁰. (9 farb. Taf. mit 4 S. Text.) Berlin, Asher & Co. M. 24.—.

Guibert, L. L'école monastique d'orfèverie de Grandmont et l'Autel majeur de l'église abbatiale. Notice accomp. des deux inventaires les plus anciens du trésor (1496—1515). 8⁰, 52 p. Limoges, Vve Ducourtieux.

Hartig, E. Technologische Eintheilung der Erzeugnisse aus gebranntem Thon. (Sprechs., 7.)

Hartwig, P. Der Schatz des St. Dionysiencapitels zu Enger in Westphalen im k. Kunstgew.-Museum zu Berlin. (Allg. Ztg., 32. Beil.)

Hausindustrie, die russische, und die technisch. Museen. (Handels-Mus., 9.)

Hefner-Alteneck, J. H. Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften des 17. u. 18. Jahrh. nach gleichzeitigen Originalen. Sep.-Ausg. a. dem Werke: Trachten, Kunstwerke u. Geräthschaften v. frühen Mittelalter bis Ende d. 18. Jahrh. 2. v. u. v. Aufl. Zugleich Suppl. zu d. beiden Werken der 1. Aufl.: Trachten d. christlichen Mittelalters u. Kunstwerke u. Geräthschaften d. Mittelalters u. der Renaissance. (In 12 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (6 Chromol. m. 4 S. Text.) Frankfurt a. M., Keller. M. 10.—.

Hochzeits- u. Kleiderordnungen, die Hamburgischen v. 1583 u. 1585. (Hrsg. v. J. F. Voigt.) gr. 8⁰, IX, 56 S. Hamburg, Mauke Söhne. M. 1. —.

Hofmann, A. Des Johann Mathesius Predigt v. „Glassmachen." (Mittheilgn. des Nordböhm. Gew.-Mus., 3.)

— Nordböhmische Kunst-Industrien. (Kunstgewerbebl., 9.)

Holbein-Hendley, T. The Arts and Manfactures of Ajmere-Merwarra. (The Journal of Indian Art, 25.)

Hoogeweg. Das Schatzbuch von Gräfrath. (Zeitschr. des bergischen Geschichtsvereines, N. F., 14.)

Hussak, E. Ein Beitrag zur Kenntniss d. Feldspath-Porzellans. (Sprechsaal, 8.)

Jakob. Die gewebte Retable des Domschatzes in Regensburg. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

Ilg. Das Frauenberger Glas von Caspar Lehmann. (Mittheilungen des Oesterr. Museums, N. F., IV, 5.)

— J. Koula's Denkmäler des Kunstgewerbes in Böhmen. (Mittheilgn. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 4.)

Ilgenstein, M. Altes Rezept f. Glasmaler. (Kunstgewerbebl., 6.)

Industries of Japan, the. (The Athenaeum, 3206.)

Joyaux, les, de la couronne d'Arragon en 1303. 18⁰, 19 p. Paris, Plon, Nourrit & Co.

Katalog der im Germanischen Museum vorhandenen interessanten Bucheinbände. (Anz. d. Germ. Nationalmus., II, 14.)

Koula, J. Stickereien des slovakischen Volkes. Eine Auswahl der schönsten Arbeiten in der Ausstellung der Nationalstickereien in Turc-St. Martin in Ungarn im J. 1887. 30 Photogr. f⁰. (I. Bl. mit böhm. Text.) O. O. u. J. fl. 15. —.

Kunstgewerbliche Erzeugnisse orientalischen Genres. (Handels-Mus., 16.)

Kunstmeedwerk. Het ijzeren hek van de Buitenplaats „Vreedenhoff“ aan de Vecht. (Oud-Holland, VII, 1.)

Laboulbène, A. Des origines de la soie. 8⁰, 8 p. Versailles, impr. Cerf et fils. Paris.

Lederarbeiten. (Mittheil. des Gewerbemus. zu Bremen, 3.)

Lemcke. Zur Glockenkunde. (Monatsblätter, hrsg. von der Gesellschaft für pommersche Geschichte u. Alterthumskunde, 1888, 1—6.)

Lessing, J. Aus den Kirchenschätzen S. Nicolo in Bari und der Santa Casa in Loreto. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, X, 3.)

Luthmer, F. Graveurarbeiten an Taschenuhrwerken. (Kunstgewerbebl., 6.)

Meier, F. J. Ueber Perlenstickerei. (In dänischer Sprache. Tidsskrift for Kunstindustri, 1889, 2.)

Moore, E. M. Fans and their makers. (Art journ., April.)

Meyer, F. S. Systematisch geordnetes Handb. d. Ornamentik z. Gebrauche f. Musterzeichner, Architekten, Schulen u. Gewerbetreibende, sowie zum Studium im Allgemeinen. 2. Aufl. 2.—9. (Schluss-)Lfg. gr. 8⁰. (VIII u. S. 65—615 m. Fig.) Leipzig, Seemann. à M. 1. —.

Neumann, W. A. Beitrag zur Würdigung des Hausaltars König Andreas d. III. v. Ungarn. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 2.)

Odrich, O. Die königl. Porzellanmanufactur zu Charlottenburg. (Bau- u. Kunstgewerbe-Ztg. f. d. Deutsche Reich, 9.)

Ornamente, Mährische. Herausg. von d. patriot. Museumsverein in Olmütz. Auf Stein gez. v. Madlenka Wanklova. 35 S. böhm. Text von A. Stránecká, V. Havelková u. Dr. Wankel, u. 8 Farbendr.-Tafeln. 8⁰. Olmütz, Selbstverl., 1888. fl. 2. —.

Pastorale in vergoldetem Silber u. Bergkristall, 11. Jahrhundert. (Blätter f. Kunstgewerbe, 3.)

Petrik, L. Beiträge zur Geschichte d. Keramik in Ungarn. (In magyar. Sprache.) (Müvészi Ipar, 1889, 1.)

Prüfer, T. Antependium u. Altar-Palla in der St. Gertrudskirche in Stockholm. (Archiv f. kirchl. Baukunst u. Kirchenschmuck, XII.)

Quincke, W. Katechismus der Costümkunde. Mit 453 Costümfig. in 150 Abbildgn. 8⁰, XVI, 270 S. Leipzig, Weber. M. 4. —.

Racinet, A. Das polychrome Ornament. 1. Ser. 100 Taf. Deutsche Ausg. von R. Reinhardt. 4. Aufl. (In 50 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (2 Taf. mit 8 S. u. 2 Bl. Text.) Stuttgart, Neff. M. 2. 50.

Revue über die Fortschritte im Kunstgewerbe. (Fleischer's deutsche Rev., 6.)

Riegl, A. Die ägyptischen Textilfunde im k. k. Oesterr. Museum. Allgem. Charakteristik u. Katalog. Mit 13 Taf. in Lichtdr. 4⁰, XXV, 68 S. Wien, R. v. Waldheim. fl. 5. —.

Rossi, U. Jehan Baudouyn, arazziere fiammingo. (Arch. stor. dell' arte, II, 5—6.)

Schale, eine antike. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 6.)

Schnütgen. Dalmatikenstäbe in Applicationsstickerei. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 12.)

— Die alte kölnische Kaselborte in neuer Auflage. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 2.)

— Neuer Sammelbrocat nach altem Muster. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 1.)

— Romanische Metallrosette. (Zeitschrift für christl. Kunst, II, 1.)

Schönermark, G. Die Altersbestimmung der Glocken. (Separatabdruck.) 4⁰, 20 S. mit 3 Bl. Abbild. Berlin, Ernst & Korn. M. 5. —.

Seladon-Porzellane, üb. altchinesische. (Sprechsaal, 17.)

Soyková, B. Modèles de broderies du peuple slave en Moravie copiés sur les ouvrages originaux. I. Série. 12 pl. (Olmütz 1887). kl.-f⁰. II. Série. 10 pl. (Olmütz 1889). à fl. 1. —. In Farbendruck. (Text auch in böhm. Sprache.)

Stammler, J. Die Burgunder Tapeten im historischen Museum zu Bern. (Kathol. Schweiz.-Blätter, 1889, 1.)

Stephens, F. G. Early christian Art in Ireland. (Portfolio, Juni.)

Tapetenwirkereien, landgräflich hessische, zu Kassel im 16. und 17. Jahrhundert. (Bayer. Gew.-Ztg., 4.)

Tapisseries, les, de Bourgogne au Musée historique de Berne. (Gaz. de Lausanne, 23. u. 24. Jan.)

Truhelka, C. Die decorativen Künste in der bosnischen Metallindustrie. (Internat. Kunstausstellungs-Ztg., II, 12.)

Truhen, über. (Mitth. d. Mähr. Gew.-Mus., 2.)

Uhrensammlung, die Marfels'sche, umfassend interessante Taschenuhren seit Erfindung derselben. In 48 Lichtdr.-Taf. mit erläut. Text. qu.-gr. 4⁰, III, 32 Sp. mit eingedr. Fig. Leipzig, Gracklauer. M. 20. —. Kleine Ausgabe M. 8. 50.

V., G. Découverte d'une tapisserie à Caen. (Chron. des Arts, 13.)

Valtrová, A. et H. **Tichá.** Broderies nationale Moraves. Sér. 1 u. 2 à 30 kr. kl.-f⁰. Brünn, V. Burckart, o. J. (Text auch in böhm. Sprache.)

Verzeichniss der Gegenstände in der Mustersammlung d. Bayer. Gewerbemuseums in Nürnberg. I—VII u. IX. gr. 8⁰. Nürnberg 1888, Verlagsanst. d. Bayer. Gewerbemus., C. Schrag. M. 3. 20.

Vorbilder, dekorative. Eine Sammlung v. figürlichen Darstellungen u. kunstgewerbl. Verzierungen. Für Zeichner, Maler, graph. Künstler etc. (In 12 Hftn.) 1. Heft. gr. 4⁰. (5 Taf.) Stuttgart, Jul. Hoffmann. M. 1. —.

Vorbilder-Hefte aus dem k. Kunstgewerbe-Mus. zu Berlin. Hrsg. v. J. Lessing. 5. u. 6. Hft. f⁰. Berlin, Wasmuth. à M. 10. —.

W. Les tapisseries de Bourgogne au Musée hist. de Berne. (Gaz. de Lausanne, 23. 24 janv.)

Waal. Die goldene Krone aus dem Schatze des Cav. Rossi. (Röm. Quartalschrift, 1.)

Wandgobelins. (Corresp.-Bl. z. D. Maler-Journ., 7.; n. d. „V. Z.")

Wiethase, H. Kanzel von Schmiedeeisen in der ev. Pfarrkirche zu Ober-Diebach bei Bacharach a. R. (Zeitschr. f. christl. Kunst, II, 1.)

Witt, O. N. Ueber die Entwicklung des Zeugdruckes bei den asiatischen Culturvölkern. Vortrag. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 4.)

Zebisch. Ueber Porzellanfabrication. Vortrag, geh. im Polytechnischen Verein im München am 3. Dec. 1888. (Bayer. Ind.- u. Gew.-Bl., 14.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Ausstellungen, die grossen nordwestdeutschen, in Sicht. (Nordwest, XII, 13.)

Bau- und Kunstdenkmäler, die, der Prov. Westpreussen. Hrsg. im Auftrage des westpreuss. Provinziallandtages, 6. Heft. gr. 4⁰. Danzig, Th. Bertling in Comm. à M. 6. —. — Inhalt: Der Kreis Thorn mit Ausschluss d. Stadt Thorn. Mit 70 in den Text gedr. Holzschnitten u. 5 Kunstbeilagen. (2. Bd. VII u. S. 95—201.)

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Bearb. von P. Lehfeldt. 5. Heft. Lex.-8⁰. Jena, Fischer. M. 3. 25. — Inhalt: Fürstenthum Schwarzb.-Rudolstadt. Unterherrschaft. Amtsgerichtsbezirke Frankenhausen u. Schlotheim. (IV, 81 S. mit 53 Textabbildungen u. 10 Lichtdruckbildern.)

Franken, D. Courrier des Pays-Bas. (Courr. de l'Art, 21.)

Godet, P. Courrier de Suisse. (Courrier de l'Art, 18.)

Handels-Museen, über. (Handels-Mus., 16.)

Haupt, R. Die Bau- und Kunstdenkmäler der Prov. Schleswig-Holstein, mit Ausnahme des Kreises Herzogth. Lauenburg. 22.—26. Lfg. gr. 8⁰. (2. Bd IV u. S. 433—688 mit eingedr. Fig. u. Lichtdruck-Taf.) Kiel 1888, Homann. M. 5. 50. — 3. Bd. 2 Thle gr. 8⁰, XIX, 231 S. u. Litteratur S. 49—54. Ebd. à M. 2. —.

Helferich, H. Ueber die Kunst in England. (Die Kunst f. Alle, 12.)

Hymans, H. Correspondance de Belgique. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

K. Ein schweizerisches Nationalmuseum. (Kunstchronik, 30.)

Lutsch, H. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Prov. Schlesien. In amtl. Auftrage bearb. 3. Bd. 1. Lfg. gr. 8⁰. Breslau, Korn. M. 2. —. Inhalt: Die Kunstdenkmäler d. Reg.-Bez. Liegnitz. 1. Lfg. Die Denkmäler des Fürstenth. Glogau-Sagan [II]. 168 S.

Musées russes. (Courrier de l'Art, 12.)

Rueppreclit, C. Bibliothek-Handbuch f. kunstgewerbliche Schulen (Museen). gr. 8⁰, 60 S. München, Selbstverlag. M. 1. 20.

Verein, der, für kirchliche Kunst in Sachsen im Jahre 1887. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 4.)

W. Correspondance d'Angleterre. (Chron. des Arts, 22.)

Werthschätzung, die richtige, und Verwendung der Alterthümer. (Mitth. aus dem Diözesan-Museum in Leitmeritz, 11.)

Wyzewa, T. Mouvement des arts en Allemagne et en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Agen.
— Musée d'Agen. (Courrier de l'Art, 13.)

Annecy.
— **Leroi,** P. Le Musée d'Annecy. (Courr. de l'Art, 24.)

Athen.
— Musée d'Athènes. (Courrier de l'Art, 11.)

Bagnols.
— **Leroi,** P. Musée de Bagnols. (Courrier de l'Art, 24.)

Barcelona.
— **Erculei,** R. L'Art rétrospectif à l'Exposition de Barcelone. (Courrier de l'Art, 10. 16.)

— L'Exposition de Barcelona. (L'année scientifique et industrielle par Louis Figuier, XXXII.)

Molins, A. E. Diccionario biográfico y bibliográfico de escritores y artistas catalanes del siglo XIX. Tomo I. Cuad. 1. 4⁰, XIII, 16 p. Barcelona, F. Giro. Pes. 1. 25.

Berlin.
— Architektur-Ausstellung, eine, im Berliner Kunstgewerbe-Museum. (D. Bau-Ztg., 24. 26.)

— **Bode,** W. La Renaissance au Musée de Berlin. 8e article. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

— Dombaufrage, zur Berliner. (Kunstchron., 24.)

— Museen, die Berliner. (Der Kunstwart, II, 12.)

— **R.,** A. Aus Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, 30.)

— **Rosenberg,** A. Aus Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, 27.)

— **S.,** R. Kunstbericht aus Berlin. (Christl. Kunstblatt, XXXI, 3.)

Bern.
— **V.,** F. Eine Verpflichtung der Nationalmuseumsstadt Bern. (Berner Ztg., 48.)

— **Vetter,** F. Eidgenössisches Landesmuseum oder Unterstützung örtlich. Alterthumssammlungen? Der h. Bundesversammlung gewidmet. 24 S. Bern 1889, in Comm. bei Jent & Gassmann.

Besançon.
— **Castan,** A. Histoire et description des musées de la ville de Besançon. 8⁰, 204 p. Paris, impr. Plon, Nourrit & Cie.

Braunschweig.
— **Riegel,** H. Das neue Museumsgebäude zu Braunschweig in Bezug auf seinen Benutzungszweck gewürdigt. (Jahrb. der kgl. preuss. Kunstsammlungen, X, 2.)

Brünn.
— Gewerbemuseum, Mährisches. (Kunstgewerbeblatt, 9.)

— Kunstgewerbe, das, auf d. Kaiser-Jubiläums-Ausstellung zu Brünn. (Kunstgewerbebl., 6.)

Brüssel.
— Exposition des Sciences et de l'Industrie au Grand Concours de Bruxelles. (L'année scient. et industr. par Louis Figuier, XXXII.)

Budapest.
— **Leda.** Korrespondenz. (Kunstchron., 28. 34.)

Dresden.
— Führer durch die königl. Sammlungen zu Dresden. Hrsg. von der Generaldirektion der k. Sammlungen. 8⁰, XXIV, 275 S. Dresden, Baensch. M. 1. —.

— **H.,** A. L. Königliches historisches Museum zu Dresden. (Kunstchronik, 25.)

— — Korrespondenz. (Kunstchronik, 26.)

— — Tiedge-Stiftung. (Kunstchronik, 29.)

— Vente, la, Klemm. (Courrier de l'Art, 10.)

Düsseldorf.
— Museum, im, des Centralgewerbevereins in Düsseldorf. (Kunstchronik, 27.)

Eichstätt.
— **Schlecht,** J. Zur Kunstgeschichte der Stadt Eichstätt. Vortrag, gehalten auf d. Generalversammlung d. Görres-Gesellschaft zu Eichstätt am 25. Sept. 1888. gr. 8⁰, 52 S. Eichstätt, Brönner. M. 1. —.

Florenz.
— **C.,** G. L'esposizione al Circolo Artistico di Firenze. (Arte e storia, VIII, 13.)
— **Rossi,** U. La collezzione Carrand nel museo nazionale di Firenze. (Archivio storico dell' arte, II, 5—6.)

Frankfurt a. M.
— **Donner v. Richter,** O. Bildererwerbungen des Goethehauses in Frankfurt a. M. (Die Kunst f. Alle, 17.)

Gent.
— **Hymans,** H. Correspondance de Belgique: Exposition rétrospective de peinture à Gand, etc. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Graz.
— **Pichler,** F. Das historische Museum des Joanneums in Graz: Antike Denkmäler. 4. Ausg. kl. 8⁰, 48 S.; Mittelalter, Neuzeit. Graz, Verlag des histor. Museums. à 40 Pfg.

Haag.
— Versteigerung der Sammlung Vincent van Gogh im Haag. (Kunstchronik, 24.)

Haarlem.
— **Franken,** D. Les Musées de Haarlem et de Leyde. (Courrier de l'Art, 16.)

Hamburg.
— Baulichkeiten, die, und die Anlagen d. Hamburgischen Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung. (Kunstgewerbeblatt, 7.)
— Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung, die Hamburger. (Die Gegenwart, 22.)
— **M.,** O. Hamburgische Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung von 1889. (Kunstchronik, 31.)

Innsbruck.
— **Fuss,** H. Die permanente Ausstellung des Tiroler Gewerbevereines und die Gründung eines Gewerbemuseums in Innsbruck. (Mitth. des Tiroler Gew.-Vereins 1889, I, 2.)

Klagenfurt.
— **Hauser,** K. Ueber die Bedeutung des histor. Museums in Klagenfurt. (Carinthia, 78. Jahrg.

Klosterneuburg.
— **Ilg,** A. Die Vollendung des Museums in Klosterneuburg. (Die Presse, 65. — Internat. Kunstausstellungs-Ztg., II, 11.

Köln.
— **Bredius,** A. Auktion Zschille-Pagenstecher-Fechenbach etc. Köln, 27. bis 29. Mai 1889. (Kunstchronik, 36 u. 37.)
— **Rd.** Kölner Kunstauktion. (Kunstchron., 29.)

Kopenhagen.
— **Farnell,** L. R. Some museums of Northern Europe. (Journal of Hellenic Studies, IX, 1. April 1888
— L'exposition scandinave. (L'année scient. et industrielle par Louis Figuier, XXXII.)
— Rückblick auf die Kunstausstellungen in Kopenhagen im Sommer 1888. (Kunstchron., 33 u. 34.)

Krefeld.
— Der Krefelder Museumsverein. (Kunstchronik, 34.)

Lahore.
— **Fischer,** L. H. Das Museum von Lahore. (Allg. Kunstchronik, 8.)

Leipzig.
— Ausstellung, die buchgewerbliche, im Leipziger Buchhändlerhause. (Wissensch. Beilage d. Leipziger Ztg., 61.)

Lille.
— **Vandamme,** A. L'Union artistique du Nord et son Exposition Watteau. (Courr. de l'Art, 17.)
— **X.** Exposition Watteau, à Lille. (Chron. des Arts, 15.)

Limoges.
— **Bourdery,** L. Les Émaux peints. 8⁰, 238 p. et 3 pl. Limoges, Vve Ducourtieux. (Ausstellung 1886.)
— **Ducourtieux,** P. Les Manuscrits et Imprimés. 8⁰, 80 p. et facsimilé. Limoges, Vve Ducourtieux. (Ausstellung 1886.)
— **Guibert,** L. L'Orfèvrerie et les Émaux. 8⁰, 62 p. et 2 pl. Limoges, Vve Ducourtieux. (Ausstellung 1886.)
— **Marbouty,** C. Les Tapisseries et les Broderies. 8⁰, 42 p. et grav. Limoges, Vve Ducourtieux. (Ausstellung 1886.)
— **Mariaux,** P. Meubles, bois, ivoires, objets divers. 8⁰, 9 p. et pl. Limoges, Vve Ducourtieux. (Ausstellung 1886.)
— **Moufle,** L. Les Vitraux et la Céramique. 8⁰, 20 p. et pl. Limoges, Vve Ducourtieux. (Ausstellung 1886.)

London.
— Collection Ayert. (Chron. des Arts, 11.)
— Collection Duncan. (Chron. des Arts, 16.)
— **Phillips,** C. Correspondance d'Angleterre: L'Exposition d'hiver de la Royal Academy. (Gaz. des B.-Arts, mars.)
— **Butari,** A. Die Ausstellung der Royal Academy zu London. (Kunstchronik, 35.)
— Vente d'estampes à Londres. (Chron. des Arts, 21.)
— Verkauf der Hamiltonsammlung. (Kunstchronik, 35.)

Mailand.
— **Carotti,** G. Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di Archeologia in Milano, nel 1888. (Arch. stor. lomb., ser. Sec., V. VI, anno XVI.)
— **Frizzoni,** G. Les collections de dessins dans les musées de Milan. (Chron. des Arts, 20.)
— **H.,** P. Mailänder Denkmäler und Kirchen. Christl. Kunstblatt, XXXI, 6.)
— **Melani,** A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 14.)
— **Molinier,** E. Le musée Poldi-Pezzoli, à Milan. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Melbourne.
— Exposition de Melbourne. (Chronique des Arts, 11.)

München.
— **Bötticher,** E. Korrespondenz. (Kunstchronik, 23. 25.)
— Gemälde-Galerie, die, d. Grafen A. F. v. Schack in München. 2. Lfg. f⁰. (S. 11—16 mit 9 Heliogr. u. Textillustr.) München, Dr. E. Albert. à M. 60. —.
— Guide to Munich and its environs, containing the complete catalogues of the old and new Pinakothek, the Glyptothek, and the picture gallery of Count Schack. With a map of the city and a description of the royal castles in the Bavarian mountains. 13. ed., revis. and enlarged. 12⁰, VII, 171 S. München 1888, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissensch. M. 2. —.
— **Leisching,** E. Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. (Blätter f. Kunstgewerbe, XVIII, 2.)
— **Pabst,** A. Die deutsch-nationale Kunstgewerbe-Ausstellung in München 1888. (Kunstgewerbeblatt, 7.)
— **Schnegraf,** M. München. Beschreibung seiner Entstehung u. seiner Gegenwart mit bes.

Berücksichtig. des Sehenswürdigkeiten. Mit zahlr. Illustr. u. dem neuesten Stadtplan von L. Wenng. 12⁰, 12 u. IV, 170 S. München, Litter.-artist. Anstalt. M. 1. —.

München.
— **Wenng's** L., illustrirter Führer durch München. Mit den Katalogen der Pinakotheken, Glyptothek u. Schack-Galerie, dem neuesten Stadtplan u. 20 Ansichten. 12⁰, 16 u. IV, 42 S. München, Litter.-artist. Anstalt. M. —. 60.

Nantes.
— Supplément du Cataloque du musée municipal des beaux-arts de la ville de Nantes au Ier janv. 1889. 12⁰, 22 p. Nantes, impr. Mellinet & Cie.

New-York.
— Collection Ervin Davis. Vente à New-York. (Chron. des Arts, 15.)

Nürnberg.
— Verzeichniss der Gegenstände in der Mustersammlung des Bayerischen Gewerbe-Museums in Nürnberg. I—VII u. IX. gr. 8⁰. Nürnberg, Verlagsanst. des Bayer. Gew.-Mus. M. 3. 20.

Olmütz.
— Kaiser Franz Joseph-Gewerbemuseum in Olmütz. (Mitth. des Mähr. Gew.-Mus., 4.)

Orvieto.
— **Cardella,** D. Catalogo illustrativo del museo civico di Orvieto. 16⁰, 81 p. Orvieto, tip. di M. Marsili. L. 1. —.

Palermo.
— **P.** L'esposizione di Belle Arti. (Arte e stor., VIII, 13.)

Paris.
— Atelier A. Cabanel. (Chron. des Arts, 22.)

— Ausstellung, die Pariser. (Wiener Ztg., 100 ff.)

— Ausstellung, die Pariser, und die deutschen Künstler. (Die Grenzboten, 20.)

— Ausstellungsbauten, die Pariser. (Kunstchronik, 26.)

— Beaux-arts, les, à l'Exposition universelle. (Chron. des Arts, 17.)

— **Berger.** L'Exposition universelle de 1889. 8⁰, 11 p. Paris, impr. Chaix.

— Betheiligung deutscher Künstler an der Pariser Weltausstellung. (Kunstchronik, 31. 32.)

— **C.** Esposizione di ritratti d'architetti a Parigi. (Arch. stor. dell' arte, II, 5—6.)

— — Lavori italiani recentemente acquistati dal museo Spitzer di Parigi. (Arch. storico dell' arte, II, 3—4.)

— — Vendita della collezione Odiot a Parigi. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)

— Centenaire de 1789 et Exposition Universelle de 1889. (Courrier de l'Art, 19.)

— **Chennevières,** H. Exposition universelle de 1889: La gravure du siècle au Champ de Mars. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

— Collection Berthelier. (Chron. des Arts, 20.)

— Collection, la, de M. Ernest Odiot. (Revue des arts décor., 10. — Chron. des Arts, 18.)

— **Darcel,** A. La collection de M. Ernest Odiot. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— **Dargenty,** G. Le Cercle Volney, Stott, Union des femmes peintres et sculpteurs, Feyen-Perrin. (Courrier de l'Art, 12.)

— Estampes de la collection Decloux. (Chron. des Arts, 11. 12.)

— Exposition historique de la Revolution française. (Courr. de l'Art, 13.)

— Exposition, onzième, de la Société d'Aquarellistes français. (Courr. de l'Art, 12.)

— Exposition universelle. (Chron. des Arts, 12. — Courrier de l'Art, 21.)

Paris.
— Exposition universelle. L'Exposition centrale de l'art français. (Chron. des Arts, 14.)

— **Gabillaud,** L. Guide de l'étranger à l'Exposition universelle (1889). 12⁰, 26 p. Paris, Gabillaud. fr. —. 30.

— Galeries, les nouvelles, des fêtes du palais de l'Elysée. (Chron. des Arts, 19.)

— **Gauchez,** L. La collection Ernest Odiot. (Courr. de l'Art, 16.)

— **Gonse,** L. Exposition des œuvres de Barye à l'école des beaux-arts. (Chron. des Arts, 21.)

— — Exposition universelle de 1889: Coup d'œil avant l'ouverture. (Gaz. des B.-Arts, mai à juin.)

— **Guiffrey,** J. J. Exposition des œuvres de Barye à l'école des beaux-arts. (Revue de l'art français, juin.)

— **Hamel,** M. Salon de 1889. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

— **Hellwald,** F. Paris und seine Umgebung Mit 46 Illustr. gr. 4⁰, VIII, 108 S. Leipzig, Schmidt & Günther. M. 4. —.

— **Jagow,** E. Streifzüge durch die Pariser Ausstellung. (Vom Fels z. Meer, 10.)

— **Leroi,** P. Au cercle de l'Union artistique. (Courr. de l'Art, 16.)

— **Lostalot,** A. Expositions diverses: Peintres-graveurs et Société des Aquarellistes. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— **Morillon,** A. L'Exposition universelle de 1889. 8⁰, 24 p. Paris, impr. de Soye & fils.

— Musée, le, municipal de la rue La Fontaine (Courr. de l'Art, 20.)

— **Pelca,** G. Chronique de l'Hôtel Drouot. (Courr. de l'Art, 11.)

— **R.,** S. L'Exposition des œuvres de M. Morel-Ladeuil au Musée des Arts décoratifs. (Courr. de l'Art, 23.)

— Récompenses, les, du Salon de 1889. (Courr. de l'Art, 22.)

— **Roddaz,** C. A travers l'Exposition universelle. (L'Art, 597. 598.)

— Salon de 1889. (Courr. de l'Art, 21.)

— Salon, le, de 1889. (L'Art, 599.)

— Salon de 1889. Les Médailles d'honneur. (Courr. de l'Art, 23.)

— Tableaux de M. Auguste Dreyfuss. (Chron. des Arts, 23 u. 24.)

— **Taren,** P. Vom Pariser Salon. (Die Gegenwart, 22.)

— **Tourneux,** M. L'Exposition historique de la Révolution française. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— Vente Edmond Hédouin. (Chron. des Arts, 20.)

— Vente, la, Ernest Odiot. (Courr. de l'Art, 9.)

— Vente L. Dromard. (Chron. des Arts, 16.)

— Vente Gustave Boulanger. (Chron. des Arts, 14.)

— Vente Valentine Biron. (Chron. des Arts, 16.)

— **Veyran,** L. Exposition de peintures antiques découvertes en Egypte. (Courr. de l'Art, 22.)

— — Exposition de Portraits d'artistes dramatiques. (Courr. de l'Art, 12.)

— Vue général de l'Exposition de Paris en 1889. (Champs de Mars; — Trocadéro; — Esplanade des Invalides; — le Quais.) Paris, Gigon.

— **W.,** T. Inauguration de deux salles de sculpture française du moyen-âge, au musée du Louvre. (Chron. des Arts, 21.)

Pavia.
— **Brinton,** S. The Certosa of Pavia. (Portfolio, April.)

Perugia.
— **Lupattelli,** A. Il museo Etrusco e Romano di Perugia, 1889. 8°, 40 S.

Prag.
— Museum, kunstgewerbliches. (Kunstgew.-Blatt, 9.)
— Museum, kunstgewerbliches, der Handels- u. Gewerbekammer in Prag. (Mittheil. des k. k. österr. Museums, N. F., IV, 5.)

Rauschenberg.
— **Bromm,** E. Die Stadt Rauschenberg in Oberhessen. Geschichte u. Beschreib. Mit 2 Illustr. u. 1 Karte. 8°, 118 S. Marburg, Ehrhardt. M. 1. 50.

Rom.
— **Barnabei,** F. Degli oggetti d'arte antica nell' esposizione di ceramica in Roma. (Arch. storico dell' arte, II, 5—6.)
— Descrizione, nuova, del museo Capitolino, compilata per cura della commissione archeologica comunale e pubblicata della direzione della stesso museo. 2. ediz. riveduta ed ampliata. 16°, VII, 376 p. Roma, tip. della accademia di Lincei.
— **Mariani,** L. Esposizione di ceramica in Roma. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)
- **Mereu,** H. Courrier de Rome. (Courrier de l'Art, 15.)
— Musée national des Antiquités, à Rome. (Courr. de l'Art, 9.)
— **Petrosi,** E. Museo artistico-industriale di Roma. (Arte e storia, VIII, 12—15.)
— **Raimondi,** G. L'Exposition de céramiques, vereries et cristaux, à Rome. (Courrier de l'Art, 17.)

Saint-Étienne.
— ***. L'Exposition artistique et industrielle de Saint-Etienne pour l'industrie de la Soierie. (Chron. des Arts, 13.)
— **Leroi,** P. Exposition, la première, artistique, industrielle et commerciale de la Société d'Art et d'industrie de la Loire. (Courr. de l'Art, 9.)

Saint-Dizier.
— **Leroi,** P. Musée de Saint-Dizier. (Courrier de l'Art, 24.)

St. Petersburg.
— **Norden,** J. Korrespondenz. (Kunstchr., 24.)

Strassburg.
— Kunstgewerbe-Museum, Strassburger. (Internation. Kunstausstellungs-Ztg., II, 11.)

Tours.
— Exposition de Tours. (Chron. des Arts, 12.)
— **Palustre,** L. Exposition de Tours. (Chron. des Arts, 22.)

Venedig.
— **A.,** E. Collezioni storiche ed artistiche dell' eredità Morosini a Venezia. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)

Weinhaus bei Wien.
— **Frimmel,** F. Eine vergessene Gemäldesammlung. Kunstchronik, 31.)

Wien.
— Alt-Wien in Bild und Wort. Hrsg. v. Wiener Alterthumsverein u. von der Redact. d. Wiener Illustrirt. Extrablattes. Red. A. Ilg. 3. Lfg. f°. (12 Bl.) Wien, Gerold's Sohn in Comm. à M. 2. 20.
— **B.,** Goldschmiedekunst-Ausstellung. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 6.)

Wien.
— **Bücher,** B. Unsere Jubiläums-Ausstellung. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 5.)
— **Bück,** J. Zur Jubelfeier des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien. (Sprechsaal, 18.)
— **C.** Vendita della collezione Klinkosch a Vienna. (Arch. stor. dell' arte, II, 3—4.)
— Collection J. C. v. Klinkosch. Katalog der reichhaltigen u. vorzüglichen Sammlung von alten Handzeichnungen, Miniaturen, Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Büchern, Bildwerken etc. aus dem Nachlasse des Herrn J. C. Ritter von Klinkosch. Kunst-Auktion von C. J. Wawra. 4°, IX, 106, 14, 41 S. u. 46 Kunstbeilagen. Wien, C. J. Wawra. M. 20. —.
— **Falke,** J. Ausstellung d. Goldschmiedekunst im Palais Schwarzenberg. (Wiener Abendpost, 94 ff.)
— — J. & L. Lobmeyer's Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. des k. k. Oesterr. Mus., N. F., IV, 3.)
— — Neue Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener Ztg., 87—90.)
— — Zum 25. Jahrestage der Gründung des Oesterr. Museums. (Wiener Ztg., 74. 75.)
— **Fr.,** T. Correspondance de Vienne. (Chron. des Arts, 16.)
— Goldschmiedekunst-Ausstellung in Wien. (Kunstchronik, 32. — Die Presse, 122 ff.)
— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst u. Industrie für 1888. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., IV, 4.)
— Jahrestage, zum fünfundzwanzigsten, der Gründung des Oesterr. Museums. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., IV, 4.)
— Jubiläum, das 25jährige, des k. k. Oesterr. Museums für Kunst u. Industrie. (Allg Kunstchronik, 8. — Mitth. d. Mähr. Gew.-Museums, 4. — Wochenschr. des n.-ö. Gew.-Vereins, 14.)
— Jubelausstellung, die, im Oesterr. Museum. (Die Presse, 92.)
— **Langl,** J. Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Zeitschr. f. bild. Kunst. 7.)
— **Leisching,** E. Die Jubiläums-Publicationen des Oesterr. Museums. (Mitth. d. k. k. österr. Museums, N. F., IV, 6.)
— Museum, das k. k. Oesterr., für Kunst u. Industrie. Ein Rückblick auf seine Geschichte. Nach Beschluss d. Curatoriums z. Erinnerung an den 25. Jahrestag seiner Gründung (31. März 1864) herausgegeben von der Direction. gr. 4°, 43 S. Wien, Verlag des Oesterr. Museums.
— Sammlung, aus der, Lobmeyer in Wien. (Kunstchronik, 32.)
— Sammlung, die, J. C. v. Klinkosch. (Chron. f. vervielf. Kunst, 3.)
— Versteigerung, die, der Sammlung Klinkosch in Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, 6.)
— **Vincenti,** C. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Die Kunst f. Alle, 14.)
— **X.** Goldschmiedeausstellung in Wien. (Kunstchronik, 27. — Kunstgewerbebl., 8.)

Zürich.
— Vortheile, welche, dürfen Zürich u. der Bund vom Nationalmuseum in Zürich erwarten? (Schweiz. Gewerbeblatt, 8.)
— Zürich als Sitz d. Schweizerischen National-Museums. 23 S. Zürich, Ulrich & Comp.

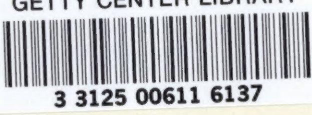
Paris
- [illegible] the Clergy [illegible]

[illegible]
- [illegible]

Prag
- [illegible]
- [illegible]

[illegible]
- [illegible]

[illegible]


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00611 6137

